BIBL. NAZ.
Vitt. Emanuele III
II
SUPPL.
PALATINA
B
6 (3
NAPOLI

II Suppl. Palat. B. 6.

RECUEIL
DE
PIÈCES INTÉRESSANTES,

627800

RECUEIL

DE

PIÈCES INTÉRESSANTES

Concernant les ANTIQUITÉS, les BEAUX-ARTS, les BELLES-LETTRES, & la PHILOSOPHIE,

TRADUITES DE DIFFÉRENTES LANGUES.

TOME TROISIÈME.

— *Dulcique animos novitate tenebo.*
OVID. MÉT. L. IV. V. 284.

A PARIS,
Chez BARROIS, l'aîné, Libraire, quai des Augustins.
A STRASBOURG,
A la Librairie Académique, Rue des Serruriers, N°. 21.
A LA HAYE,
Chez VAN CLEEF, Libraire, sur le Spuy.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

1788.

DES ÉPOQUES DE L'ART CHEZ LES ANCIENS,

INDIQUÉES PAR PLINE;

PAR C. G. HEYNE,

Conſeiller de Sa Majeſté Britannique, & Profeſſeur à l'Univerſité de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

L'*Histoire de l'Art chez les Anciens*, de Winkelmann, cauſa, dans ſa nouveauté, une ſenſation ſi vive dans la république des lettres, qu'on n'eut pas le tems de remarquer que cet ouvrage, quoique claſſique, péche ſouvent par des inexactitudes relativement aux faits hiſtoriques. A peine ai-je oſé alors en rectifier quelques-unes. Pendant long-tems les auteurs & les journaliſtes exaltèrent, à l'envi, leur imagination, pour ne parler qu'en inſpirés de tout ce qui concernoit l'art chez les anciens. Un examen réfléchi, des recherches faites de ſang froid étoient des preuves

d'un eſprit lourd & pareſſeux. L'exactitude dans les citations, la préciſion dans les détails, la circonſpection dans les aſſertions, une ſage défiance en établiſſant des propoſitions générales ſur des cas particuliers, une attention ſévère à fixer les époques, à déſigner les perſonnes & les circonſtances locales; ce ſont là autant de qualités que, juſqu'à-préſent, on a accordées aux auteurs allemands. En traitant des ſujets qui n'exigent pas une exactitude dans les détails, on peut, à la vérite, étaler ſouvent une érudition déplacée; mais on ne ſauroit être trop ſcrupuleux dans une hiſtoire, où, en raiſonnant ſur des faits, on en veut tirer des conſéquences: il importe alors d'entrer dans les plus grands détails; de les apprécier avec ſagacité, & de ne ſe permettre aucune aſſertion haſardée. A quoi donc peuvent ſervir beaucoup d'ouvrages modernes, qui, au lieu d'une hiſtoire exacte, n'offrent que des raiſonnemens vagues & dépourvus de preuves, où l'auteur rapporte & claſſe les faits, non tels qu'ils ſont arrivés, mais dans l'ordre & de la manière dont il

en a beſoin pour appuyer ſon ſyſtême. Les nombreuſes erreurs dont fourmille l'ouvrage de Winkelmann, le rendent à-peu-près inutile pour la partie hiſtorique : ce que cet auteur dit de l'art, de ſes époques, des périodes & des ſignes caractèriſtiques des ſtyles ; les jugemens qu'il porte en conſéquence ſur pluſieurs monumens anciens & ſur les artiſtes auxquels il les attribue, ſont autant d'aſſertions qu'on ne peut adopter ſans l'examen le plus ſévère. Ce travail ſeroit auſſi long que difficile. Il eſt, au contraire, très-aiſé à une tête exaltée de partager l'enthouſiaſme de Winkelmann, & de regarder ſes conjectures comme des démonſtrations neuves. On peut prévoir, que les eſprits ſuperficiels & pareſſeux croiront aveuglément tout ce que Winkelmann a écrit; & ſon autorité conſacrera des erreurs, que par la ſuite on n'oſera peut-être pas attaquer.

Il y a long-tems que je m'étois propoſé d'employer mes premiers momens de loiſir, à réduire l'hiſtoire entière de l'art chez les anciens à des faits certains & déterminés avec préciſion;

à ſéparer les additions & les aſſertions faites avec ou ſans deſſein, de tout ce qui ſe trouve réellement confirmé par les auteurs anciens, & à fixer le degré de confiance que ceux-ci méritent. Ce travail devoit être précédé d'un examen impartial des ſources, & d'une détermination exacte & préciſe des époques, des artiſtes & de leurs ouvrages, dont on a conſervé des notions ou de prétendus fragmens. Tant qu'on n'aura pas fait ces recherches préliminaires, tout ce que l'on dira du goût, des ſtyles & des caractères des ouvrages anciens, à leurs différentes époques, d'après l'inſpection ſeule des antiques, ſe réduira à d'agréables rêveries. Plus d'une fois Winkelmann commença par exalter ſon imagination, pour trouver ou rendre vraiſemblable le ſtyle d'une époque ou d'un artiſte; enſuite le jugement qu'il portoit de toute une période, lui ſervoit de principe, d'où il tiroit une foule d'autres conſéquences.

Il y a pluſieurs années que j'avois commencé à rectifier & à completter différentes parties de *l'Hiſtoire de*

l'Art : mes eſſais ont été inférés dans une collection de mémoires, publiée dans le tems ſur différens ſujets (1). Une nouvelle édition de l'ouvrage de Winkelmann ayant été annoncée, je ſuſpendis mon travail. Elle parut enfin, & je trouvai les erreurs conſidérablement augmentées. Il eſt probable que Winkelmann, dans la chaleur de la compoſition, ne ſe rappella pas avec préciſion tout ce qu'il avoit lu, ou qu'il avoit remis à un autre tems à vérifier toutes ſes citations, & que ſa mort prématurée & tragique l'en a empêché. Je me propoſe par conſéquent de revoir le premier travail que j'ai fait à ce ſujet, qui pourra ſervir peut-être de baſe ſûre à une hiſtoire exacte de l'art. Il faut donc que je commence par déterminer avec préciſion les époques de l'art chez les Grecs, enſuite chez les Etruſques & chez les Romains. Ces recherches préliminaires me frayeront probablement la route à d'autres plus impor-

(1) Ecrits allemands, publiés par la ſociété royale des ſciences de Gottingue, *L. I, page* 204 — 1771.

tantes ; & une nouvelle édition des derniers livres de l'*Hiſtoire Naturelle* de Pline, avec des notes critiques & hiſtoriques, pourra bien être de ce nombre.

Les occupations de ma place étant incompatibles avec un travail d'une certaine étendue, je ne puis m'attacher qu'à des chapitres particuliers. J'en examinerai deux, qui, à pluſieurs égards, doivent précéder la détermination des époques & des différens ſtyles de l'art ; 1°. ſavoir, ſur quoi ſont fondées les époques de l'art indiquées par Pline ; 2°. où Pline a-t-il pris ſes notions ſur ce ſujet ?

C'eſt à Pline que nous ſommes redevables des notions les plus détaillées ſur les anciens artiſtes & ſur leurs productions, quoique des recherches de cette nature fuſſent purement acceſſoires à ſon *Hiſtoire Naturelle*. Il rapporte les dates de la vie de quelques artiſtes ou même de pluſieurs, qu'il place dans la même époque ; il détermine le tout par les Olympiades, &, de cette manière, il a fixé une ſuite d'époques d'après leſquelles le tems où les plus célébres artiſtes ont

vécu peut-être fixé ou comparé avec celui qui en a vu naître d'autres.

On s'imagine communément, & Winkelmann même paroît l'insinuer par-tout, que ces époques sont de l'invention de Pline. On ne réfléchit pas qu'ici Pline est seulement compilateur, & ne fait que prendre ces notions de plusieurs auteurs grecs & latins. J'en parlerai dans un autre tems.

Mais ces mêmes auteurs grecs, que Pline a consultés, quelle raison pouvoient-ils avoir de déterminer la vie d'un ou de plusieurs artistes, d'après une certaine Olympiade? La vie d'un artiste, même cette partie de sa vie où il possède le plus haut degré de talent comprend plus d'une Olympiade. Qu'est-ce qui a pu engager un auteur à choisir de préférence, telle Olympiade & non pas telle autre, pour désigner l'époque d'un artiste?

Généralement on prend une année déterminée avec une pareille précision, pour celle où l'artiste est parvenu au plus haut point de sa gloire. L'expression: *Il florissoit*, séduit d'abord, & l'on ne réfléchit pas, que très-souvent une

ſemblable détermination doit être très-inexacte & très-douteuſe. Les bornes du tems de la gloire d'un homme, peuvent-elles être circonſcrites par une ligne qui tombe préciſément ſur une année unique? Bayle, avec ſa ſagacité ordinaire, avoit déja remarqué (1), que la manière dont les anciens ont établi la chronologie de leurs hommes célébres étoit bien faite pour cauſer des erreurs, mais non pas pour les lever. Le tems de la plus grande force d'un artiſte, n'eſt rien moins que fixé; tantôt il avance, tantôt il recule, & tel à ſa trentième année eſt déja arrivé à un degré de talent & de célébrité, qu'un autre atteint à peine dans la ſoixantième année de ſa vie. Cependant lorſque Bayle ajoute, que les anciens auroient mieux fait d'indiquer les jours de naiſſance & de mort, il ne réfléchit pas, que cela n'auroit pas été une choſe facile pour beaucoup d'hommes illuſtres; car ce n'a été qu'après leur mort (tems où de pareilles déterminations ſe conſtatent très-difficilement)

(1) Dans ſon article *Zeuxis*.

qu'on s'eſt occupé à recueillir leurs faits & leurs belles actions.

Winkelmann dit dans ſes *Remarques ſur l'Hiſtoire de l'Art*(1), que le tems de la plus grande force d'un artiſte, (il veut dire celui où un artiſte eſt parvenu à la plus haute célébrité dans ſon art) ne peut être fixé que d'après l'époque de ſa vie, dans laquelle il a exécuté les ouvrages les plus parfaits, ou d'après les circonſtances heureuſes qui ont accompagnées ce tems de ſa plus grande force. Dans pluſieurs endroits il adopte tantôt l'un & tantôt l'autre ſyſtême; mais à la fin, il paroît ſe décider entièrement en faveur du dernier, & dans pluſieurs paſſages, il en fait uſage comme d'une choſe inconteſtable. En effet, le premier étoit inſuffiſant du moment qu'il ne s'agiſſoit pas d'un ſeul, mais de pluſieurs artiſtes, dont l'exiſtence ſe trouvoit placée dans une ſeule & même année.

Ces circonſtances heureuſes des tems,

(1) Ces remarques ſe trouvent intercallées dans le texte de la traduction de l'*Hiſtoire de l'Art*, de M. Huberr, dont nous nous ſervirons.

priſes pour baſe des époques des artiſtes, peuvent en effet les avoir favoriſées dans certains cas ; car il eſt naturel de penſer, que la paix, l'accroiſſement du pouvoir & de la proſpérité publique font fleurir les arts; mais ceci venoit à l'appui d'une autre idée de Winkelmann; c'eſt-à-dire, que la liberté a élevé l'art au degré de ſupériorité où il eſt parvenu chez les Grecs. Cependant il ne s'en tint pas là, puiſqu'ailleurs il attribue au beau climat de la Grèce, des deux côtés de la mer Egée, cette ſupériorité & cette perfection de l'art. Enſuite il y mêle deux autres queſtions très-différentes; ſavoir, d'où les Grecs ont-ils pris ces belles formes du corps humain, qui ajoutent tant à la perfection de l'art ; & pourquoi ſont-ils les ſeuls parmi les anciens peuples qui aient atteint au plus ſublime degré de l'art dans cette partie ?

Cependant en attribuant à la liberté la perfection de l'art chez les Grecs, on devra, pour faire cadrer cette idée avec les événemens, ſuppoſer tant de reſtrictions ou tant d'extenſion, qu'il en reſtera bien peu de choſe. Il faut

convenir, que la liberté publique peut être accompagnée de circonſtances propres à réveiller le génie des artiſtes ; comme, par exemple, de l'enthouſiaſme de la gloire; mais il eſt poſſible que la liberté elle-même ſoit un état de pareſſe, d'apathie & d'abrutiſſement ; & cet état peut être accompagné de tant d'inquiétudes, de tant de déſagrémens & de tant de beſoins phyſiques & moraux, que les arts & les ſciences pourront difficilement être cultivés. D'ailleurs la liberté des Grecs fut de tout tems ſi peu ſtable & ſi peu certaine, ſuivant les tems & les différentes contrées de la Grèce, que tout ce que l'on voudroit établir ſur une baſe auſſi mobile, ne ſauroit avoir de la conſiſtance. La liberté dont on jouiſſoit à Athènes, différoit beaucoup de celle de Sparte, de Thèbes, & plus encore de la douce liberté qui régnoit dans les champs de la Phocide, de la Doride, de l'Elide & de l'Arcadie ; & cependant, dans ces contrées, l'art n'a jamais été cultivé avec quelque ſuccès. Il y avoit peut-être plus de liberté politique en Grèce, avant l'irruption des Perſes qu'après.

Ces obſervations, & cent autres de ce genre, dégoûtent de ces déclamations outrées avec leſquelles on exalte partout l'influence de la liberté ſur la perfection des beaux arts. Après les victoires remportées ſur les Perſes, l'eſprit public des Grecs, c'eſt-à-dire, des peuples dominans, ſe familiariſa peu-à-peu avec l'orgueil, le luxe, l'amour de la gloire & l'ambition. Ces paſſions, très-nobles dans leur origine, furent les reſſorts de leurs grandes actions; mais ſucceſſivement elles dégénérèrent en autant de petites inclinations baſſes & vicieuſes. Des circonſtances particulières relatives aux événemens & aux tems, ſur-tout la reconſtruction & les embelliſſemens d'Athènes, firent rechercher les artiſtes. Les riches dépouilles enlevées aux Perſes furent deſtinées à la décoration des édifices publics; car il eſt ſurprenant combien, à cette époque, les dépenſes des particuliers étoient bornées. Les Miltiades, les Ariſtides & les Cimons, habitoient des maiſons dont rien n'annonçoit extérieurement qu'elles ſervoient de demeure à de pareils propriétaires. Une grande partie

du butin fait ſur les ennemis, (communément la dixième), appartenoit à l'état, & n'étoit employée qu'aux embelliſſemens & aux édifices publics.

L'amour du luxe, & une aiſance générale, ſont des conditions eſſentielles pour que les arts puiſſent s'élever & ſe perfectionner; l'une & l'autre de ces conditions peuvent ſe rencontrer également avec la liberté & avec l'eſclavage politique; elles ne ſont pas incompatibles non plus avec la ſimplicité des mœurs, ni avec les raffinemens du luxe. Des conquêtes, de riches dépouilles gagnées ſur les ennemis, peuvent fournir les fonds néceſſaires aux productions des arts, auſſi bien que le commerce & la navigation; ſous l'un & l'autre rapport l'effet peut être le même, & appartenir à pluſieurs ou ſeulement à quelques membres de l'état; mais ce qui produit une différence notable, c'eſt lorſque la jouiſſance perſonnelle, ou l'amour & la gloire de la choſe publique animent les citoyens dans de pareilles entrepriſes. Le premier ſyſtême, où chacun ne fait des dépenſes que pour embellir ſes poſſeſſions par-

ticulières, eſt le goût dominant de notre ſiècle & de la forme de nos gouvernemens ; auſſi a-t-il les ſuites que naturellement il doit avoir. Le ſyſtême oppoſé eut lieu dans les états de l'ancienne Grèce, & y produiſit ces grands & admirables effets que de nos jours nous attendrions vainement de nos vues étroites & de nos paſſions bornées. Là, où le *moi* de chaque homme de bien, quoique très-circonſcrit, ſe confondoit cependant avec l'intérêt public, où même, dans des ſiècles corrompus, on ne pouvoit trouver ſon avantage particulier ſans coopérer à la proſpérité générale ; là les projets & les têtes qui les enfantoient, devoient naturellement tendre au grand. Mais outre tout cela, il faut encore un motif particulier qui dirige le goût du luxe relativement aux monumens publics, à la peinture & à la ſculpture, & non excluſivement au théâtre ou à d'autres amuſemens de ce genre ; c'eſt un je ne ſais quoi, qui crée des artiſtes, qui échauffe le génie, qui entretient l'émulation, & qui, par des encouragemens, diſtribués avec diſcernement, nourrit

cette activité ſi néceſſaire à la culture & à la perfection des arts. Cela ne dépend ni de la liberté, ni du climat, ni d'aucune autre choſe ſemblable ; le haſard y a toujours beaucoup de part, & plus ſouvent encore le ton particulier d'une cour, le goût du prince, le caprice d'une maîtreſſe, l'adreſſe d'un miniſtre ou d'un démagogue. A Athènes, cette impulſion ſecrete fut d'abord donnée par la reconſtruction de la ville réduite en cendres, & l'établiſſement du port; & enſuite par la politique rafinée de Périclès, qui chercha à ſe rendre agréable au peuple, en l'occupant toujours par de nouveaux travaux, & à le maintenir dans la tranquillité par les ſalaires, en détournant ſon attention de l'adminiſtration des affaires publiques (1). Ni en Grèce, ni dans aucun autre pays du monde, les arts n'ont été introduits & portés à leur perfection avec cette attention ſuivie qui doit diſtinguer le légiſlateur, parce qu'ils concourent à éclairer une

(1) Voyez Plutarque, *Vie de Périclès*.

nation, & à augmenter la prospérité générale, en coopérant au bonheur de chaque individu par leur influence marquée sur les événemens de la vie civile : nulle part on en a fait une branche de l'éducation publique, pour adoucir, par ces arts, les mœurs du peuple. Les choses ne s'opèrent pas avec autant de méthode dans le monde que nous habitons, où le hasard & le cours naturel des événemens jouent de si grands rôles.

Cette manière d'envisager cet objet, fit naître dans mon esprit une foule de doutes sur les belles discussions qu'on trouve dans les ouvrages qui ont pour objet l'art & le goût, & particulièrement sur les assertions de notre bon Winkelmann. Je ne pouvois, par conséquent, pas regarder comme démontré ce qu'il avance sur les époques de l'art indiquées par Pline, qu'il prétend être autant de principales périodes de la liberté des Grecs ; ni croire qu'après chaque secousse causée par les guerres, cette liberté ait été affermie de nouveau par la paix, & que chaque pacification ait servi à relever l'art tout d'un coup, en produisant

par-tout

par-tout des artiſtes célébres. Il y applique les intervalles de paix, que les guerres continuelles des Grecs offrent de tems en tems, comme des points de repos, qui, à la vérité, ſont d'une auſſi courte durée que celle des traités de paix de nos ſiècles modernes; il y ajoute les années où les traités ont été conclus, & qui coïncident réellement avec quelques-unes des époques. Mais croira-t-on, qu'après les horreurs de la guerre & les longues dévaſtations qui en ſont les ſuites, la première année de paix puiſſe produire & mettre en activité une foule d'artiſtes, dont le génie auroit reſté aſſoupi juſqu'alors? Comment un certain nombre d'artiſtes peuvent-ils paroître à-la-fois, après des intervalles plus ou moins grands, & pour ainſi dire par bonds; tandis que l'on voit toujours le diſciple ſuccéder au maître, & former à ſon tour de nouveaux élèves? Cependant il paroît, que, ſuivant les époques de Pline, on s'accorde aſſez à regarder comme poſſible cette reproduction ſubite, par laquelle on auroit des enfans ſans pères, & des élèves ſans maîtres. Après ſeize ou vingt

ans, pendant leſquels on n'a pas entendu parler d'aucun artiſte, l'apparition d'un grand nombre de maîtres également habiles, eſt-elle poſſible? Mais ſi la paix opéroit en effet de pareils miracles, pourquoi cela auroit-il eu lieu ſeulement à Athènes, & peut-être à Sicyone & à Corinthe, ſans qu'on en eût éprouvé les effets ailleurs; ou comment les ſuites d'une paix entre Sparte & Athènes ſe ſont-elles étendues juſqu'à Ephèſe ou Rhodes? Mais, ſi l'on doit attribuer ce miracle à la paix, de quelle manière expliquera-t-on l'énigme, de ce que beaucoup d'époques d'artiſtes tombent préciſément au milieu des guerres? Et ſi la paix a ranimé les arts par une nouvelle impulſion donnée à la liberté, comment eſt-il arrivé qu'une partie de ces époques appartiennent aux tems où la Grèce avoit entièrement perdu ſa liberté politique?

Si l'on ſuit les propres recherches de Pline, & ſi on l'étudie attentivement & ſans prévention, on trouvera, qu'en travaillant il avoit ſous les yeux des renſeignemens très-différens, qu'il a cherché quelquefois à accorder

entr'eux, & que ſouvent auſſi il a placé l'un à la ſuite de l'autre. Par exemple (1), en parlant des artiſtes qui ont travaillé en bronze, il les nomme d'abord en général, enſuite il les rapporte de nouveau ſéparément, avec la nomenclature de leurs ouvrages, depuis Phidias juſqu'à Praxitèle & Calamis. Une table alphabétique vient enſuite (2); après quoi ſuit la liſte des artiſtes de Pergame, & une nouvelle table alphabétique des artiſtes qui ont traité les mêmes ſujets, ou dont le genre étoit le même. C'eſt une autre queſtion, de ſavoir où Pline a pris toutes ces différentes notions. Cependant celles qui contiennent des dates, ſont très-conciſes, ſans offrir aucune réflexion ſur le mérite des ouvrages relativement à l'art. On n'en peut donc pas inférer que Pline puiſſe les avoir tirées des livres qui traitoient en détail de l'hiſtoire de l'art; il eſt, au contraire, très-poſſible qu'il les ait trouvées dans d'autres ouvrages hiſtoriques. Il y eut chez les Grecs

(1) Voyez *Liv. XXXIV, ſect.* 19.
(2) *Sect.* 19, *§.* 12 — 23.

pluſieurs chroniques (1), dans leſquelles on conſignoit les principaux événemens ſuivant leurs dates, en y ajoutant, de tems en tems, les noms des perſonnages illuſtres qui avoient vécu dans ces différentes périodes de l'hiſtoire. Il eſt à préſumer, que dans de pareils ouvrages on commença d'abord par le récit ſuivi des événemens, & qu'on n'ajouta les noms des hommes célébres que lorſque la ſuite des choſes offroit des points de repos. Les années dans leſquelles tomboit cette liſte de grands hommes, ne pouvoient pas être regardées comme l'époque préciſe de leurs belles actions, de leur célébrité & de leur plus grande gloire; mais ce ne fut que l'époque la plus commode pour l'hiſtorien qui vouloit faire mention de ces hommes illuſtres. De pareilles dates n'offrent donc que de ſimples époques dans l'hiſtoire d'une nation, où la ſuite des événemens finit ou commence, par exemple, une guerre, un traité de paix ou d'autres faits de ce genre (2).

(1) Χρονικα.

(2) Le *Floruit* de Pline, le ηκμασε, ne doit

Tout ceci ſe trouve conſtaté dans Pline. Ailleurs on verra la démonſtration complette que les Olympiades qu'il a empruntées d'autres auteurs, ne ſont pas des époques proprement dites de l'art, mais ſeulement des époques hiſtoriques, des ſections dans la ſérie des événemens, où d'autres hiſtoriens avoient rapporté les noms des hommes illuſtres, qu'il a recueillis pour les réunir dans un ſeul endroit de ſon ouvrage.

Mais on pourra me demander avec raiſon la preuve que de pareilles chroniques aient exiſté anciennement, & qu'il y ait été fait mention des hommes célébres de la manière que je l'indique.

L'hiſtoire des premiers tems de la Grèce fut très-inexacte relativement à la chronologie. Hérodote compte ſuivant la durée de la vie humaine. Dans

---

pas toujours s'entendre de la plus grande célébrité. Cela ne dit pas plus que l'expreſſion uſitée de nos jours « *vers ce tems vivoit* ». Souvent on le rendoit auſſi par : γνωρίζετο traduit dans Saint Jérôme par : *clarus habetur*, & ailleurs plus mal-adroitement par : *agnoſcitur* ; par exemple : *Meliſſus phyſicus agnoſcitur*.

Thucydide & dans Xénophon, on trouve des dates plus préciſes ; mais ſeulement des années de leurs tems. Timée paroît avoir été le premier qui ſe ſoit ſervi des Olympiades, & qui ait claſſé les événemens en conſéquence ; il vivoit ſous Ptolémée Philadelphe. A cette époque l'étude de la chronologie commençoit à ſortir de l'enfance. Demetrius de Phalère avoit déja déſigné plus exactement les archontes d'Athènes (1); & plus tard, Philochore en publia des liſtes plus complettes & plus exactes (2). Même déja du tems de Ptolémée Philadelphe, Soſibe compoſa un ouvrage chronologique (3). Enſuite Eratoſthène raſſembla ſes célébres vérifications des dates (4); après quoi parut Apollodore d'Athènes, qui compoſa une grande hiſtoire chronologique en trois parties, dont la premiére traitoit des anciennes fables des dieux, la ſeconde des tems héroïques,

(1) Την των αρχοντων αναγραφην.

(2) Dans ſon ouvrage intitulé : Ατθις (*De rebus Atticis*).

(3) Χρονων αναγραφη.

(4) Les livres Χρονογραφιων dans leſquels étoient probablement contenus les Ολυμπιονικαι, rapportés ſéparément.

& la troiſième de l'hiſtoire proprement dite. Un morceau de la ſeconde partie eſt ſeulement parvenu juſqu'à nous (1). Mais dans la dernière les noms de tous les perſonnages célébres étoient à-peu-près rapportés (2), ce qui eſt prouvé par les nombreuſes citations de Diogène Laërce. Diodore de Sicile indique, d'après le même ouvrage, l'année de la mort d'Euripide (3); & il eſt probable qu'il y a pris également les notices ſur les grands hommes qu'il rapporte dans d'autres endroits. Les chroniques de Nepos étoient rédigées de la même manière; & quelques paſſages de Vellejus Paterculus prouvent qu'il avoit un ſemblable ouvrage ſous les yeux. Il y a moins de doute encore qu'Euſèbe ait fait uſage de pareilles notices, dans ſon *Chronicon*, dont nous avons

(1) Les livres Χρονικων. Ce qui s'en eſt conſervé, porte le titre de Βιβλιοθηκη, & alloit jadis juſqu'au commencement des Olympiades. La première partie avoit pour titre : Περι θεων & la troiſième : συνταξις χρονικη.

(2) Επιφανων ανδρων βιους, dit Marcien, voyez Gale, *Diſſert. de Apollodoro*, c. 6.

(3) Diodore, *XIII*, *c.* 103. Comparez Gale, à l'endroit cité, *p.* 44.

une partie dans la traduction de S. Jérôme, & des fragmens dans Syncellus, Cédrène, & dans le *Chronicon Paſchale*. Je n'aſſurerois pas qu'Euſèbe ait eu ſous les yeux Apollodore ; ainſi que Caſtor (1) & d'autres ; mais au moins en avoit-il l'extrait, qui ſe trouve dans Jule Africain. La chronique de Paros qu'on conſerve parmi les marbres d'Arundel, conſiſte auſſi en époques tirées de pareils chronologiſtes ; parconſéquent, il y eſt fait de la même manière mention des hommes célèbres.

Pline place la première époque de l'art, relativement aux ouvrages en bronze, dans l'Olympiade LXXXIII (2). Hardouin, en ſuivant un manuſcrit de Paris, a mis l'Olympiade LXXXIV, & embrouille, dans une note, toute la chronologie (3); mais il eſt démontré

---

(1) Caſtor compoſa auſſi des livres χρονικων : mais on ne s'en eſt pas auſſi généralement ſervi, que de ceux d'Apollodore. Ses *Époques des puiſſances maritimes* ſont connues. Voyez *Diſſ. in Commentar. Soc. R. Sc. Gotting. P. II.*

(2) Pline, XXXIV, 8, *ſect.* 19, pr.

(3) Dans Pline, après *Floruit autem Olympiade LXXXIII*, (où, ſuivant la leçon d'Hardouin, *LXXXIV*), on a ajouté *circiter CCC urbis noſtræ*

qu'Olympiade LXXXIII eſt la véritable leçon ; elle revient même dans

---

anno. Hardouin remarque, que, ſuivant le calcul de Pline, l'Olymp. LXXXIV tombe à l'année de Rome 298. On trouvera cette obſervation ſingulière, quand on ſaura que l'Olymp. LXXXIV eſt l'année 310, Varr., & 444 avant l'ere chrétienne. Hardouin fonde probablement ſon aſſertion ſur un paſſage de Pline, *L. II, ſect.* 8, 6, où il s'agit du mouvement de la planète Vénus, obſervé en premier lieu par Pythagore : *Olympiade circiter XXXII, qui fuit urbis Romæ annus CXIII.* Suivant la chronologie reçue, il faudroit l'année de Rome 102, pour l'Olymp. XXXII ; & il en réſulteroit une différence d'onze ans, que Pline, dans ſa computation des Olympiades pourroit avoir adoptée. Mais l'on ſait que le certain a toujours été négligé par Hardouin qui y a ſubſtitué l'incertain, ou de ſimples ſuppoſitions, pour en faire la baſe des chimères les plus extravagantes. S'il avoit conſulté & comparé d'autres paſſages de Pline, il auroit trouvé, que cet auteur ne s'eſt jamais écarté de la manière ordinaire de compter les Olympiades. Hardouin lui-même a introduit dans le texte le nombre ci-deſſus cité ; à la vérité, d'après d'anciens manuſcrits. Cependant ce nombre eſt faux, & lui-même préfére de lire XCIII, à la place de CXIII, ainſi qu'Olymp. XXXIII. Mais toutes ces dates contrediſent l'époque connue de Pythagore, qui eſt irrévocablement fixée vers l'Olymp. XLVIII, & dont les derniers tems tombent avec beaucoup de vraiſemblance vers l'Olymp. LXVIII. Les nombres qui ſe trouvoient dans Pline, avant la correction d'Hardouin, s'y rapportent exactement : *Ol. circiter XLII, qui fuit urbis Romæ annus CXLII* ; ils doivent donc être rétablis dans le texte.

En revenant à-préſent au paſſage cité de Pline,

un autre endroit (1), & là, Hardouin ne l'a pas conteſtée. Pline y ajoute une autre détermination : *après environ* 332 *ans* (2), que Hardouin rapporte exactement au commencement des Olympiades; puiſque quatre-vingt-trois Olympiades ſont réellement 332 ans; & que Pline avoit dit auparavant, que, dès le tems des premières Olympiades, on trouvoit des traces d'ouvrages de l'art en marbre.

Dans cette première époque, Olympiade LXXXIII, qu'il détermine d'après Phidias, Pline place auſſi Alcamène, & quelques autres artiſtes, dont il ne peut être queſtion ici. Enſuite vient la ſeconde époque, dans laquelle Agélade, Callon & d'autres ſont placés, Olympiade LXXXVII. Mais on pourra demander à préſent,

---

(*XXXIV, ſect.* 9), où *CCC circiter urbis noſtræ anno*, doit être comparé avec une Olympiade, d'après un calcul exact, l'année de Rome 300, Varr. ſe rapporteroit à l'Olymp LXXXI, 3. Ainſi l'Olympiade LXXXIII, tomberoit à l'année 306; & par conſéquent Pline avoit raiſon d'employer le *circiter*.

(1) Pline, *XXXVI*, 5, *ſect.* 4, 3.

(2) *Poſt annos circiter trecentos triginta duos.*

quel motif a ſervi à fixer ces deux époques ?

Winkelmann a cru trouver la raiſon de ce que l'époque principale de Phidias a été placée dans l'Olympiade LXXXIII (1), dans ce que cet artiſte paroît avoir terminé vers ce tems-là ſon Jupiter Olympien (2). Il rejetta enſuite cette conjecture (3), abſolument contraire à l'hiſtoire (4), & y ſubſtitua une autre ; c'eſt-à-dire, que les circonſtances heureuſes autoriſent à placer dans la même Olympiade le tems où Phidias étonna les Grecs par ſes productions ſublimes ; parce que, ſuivant Diodore de Sicile, il régnoit alors une paix univerſelle dans le monde connu.

Cette nouvelle conjecture eſt encore moins heureuſe que la première. Ce n'eſt pas de l'Olympiade LXXXIII, 2,

---

(1) *Floruit autem Olymp. LXXXIII.*

(2) *Hiſtoire de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(3) *Hiſt. de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(4) Cela ſe trouvera conſtaté plus bas, lorſqu'il ſera queſtion de Phidias. Chez Pline, *XXXIV, ſect. 19. Jove Olympiæ facto* ne ſe rapporte pas à *Floruit Olymp. LXXXIII.*

mais de celle LXXXIV, 3, que parle Diodore (1). Pendant l'Olympiade LXXXIII, 2, les Athéniens firent, sous le commandement de Tolmidès, la guerre aux bannis Béotiens, qui s'étoient établis à Orchomène & à Chéronée. Les Atheniens les chaſsèrent de cette dernière ville; mais à leur retour, ils furent totalement défaits près de Coronée. Quand même la conjecture en queſtion ne ſeroit pas détruite par les événemens du tems, on ne voit pas comment la première année d'une tranquillité générale puiſſe devenir l'époque de la célébrité d'un artiſte.

L'endroit où Winkelmann veut prouver l'influence de la paix ſur les arts (2), fourmille d'inexactitudes hiſtoriques. J'en releverai ſeulement quelques-unes: « Les tems les plus heu-» reux pour l'art dans la Grèce, dit-il, » furent les quarante années pendant » leſquelles Périclès gouverna la répu-» blique »; (Cela n'eſt pas exact: Périclès fut à la tête des affaires pendant

(1) Diodore, *XII*, 26.
(2) *Hiſtoire de l'Art*, *L. VI*, *chap.* 2. §. 1.

quarante ans ; mais il n'eut la ſouveraine puiſſance que pendant quinze, ou tout au plus vingt ans) « & dans » le cours de la guerre opiniâtre qui » précéda celle du Péloponnèſe, dont » le commencement eut lieu dans » la quatre-vingt-ſeptième Olym» piade ». En vérité, c'eſt une plaiſante manière de déſigner cette guerre ; ſur-tout à cauſe que pluſieurs guerres avoient précédé celle du Péloponnèſe, dont aucune ne ſe diſtinguoit de l'autre d'une manière particulière ! Winkelmann avoit probablement en vue, la guerre entre les Spartiates & les Athéniens, pendant l'Olympiade LXXX, 4, 457 ans avant l'ere chrétienne ; mais il n'exiſte aucun indice particulier, qui puiſſe faire croire que cette guerre ait été conduite avec une opiniâtreté marquée. On ſait, au contraire, que depuis l'Olympiade LXXXI, 4, on n'entreprit rien de côté ni d'autre pendant trois ans. Dans l'Olympiade LXXXII, 3, on conclut une trève pour cinq ans, &, à ſa rupture, Olympiade LXXXIII, 4, un traité de paix pour trente ans, qui n'en dura que quatorze, c'eſt-à-dire, juſqu'à la guerre du Pélo-

ponnèſe. Winkelmann ajoute enſuite dans une belle tirade : « Cette guerre » eſt peut-être la ſeule dans les annales » du monde, qui loin de nuire à » l'art, ſi ſenſible par ſa nature, lui a, » au contraire, fourni les occaſions de » briller plus que jamais, &c. C'eſt » dans le cours de cette guerre que les » forces de la Grèce ont fini par ſe déve» lopper complettement ». Ce paſſage, (& il y en a une infinité de ſemblables dans Winkelmann), eſt abſolument haſardé ; car l'hiſtoire n'offre rien qui ſerve à l'appuyer. Tout ce qui eſt dit enſuite de la ceſſation des hoſtilités pendant les jeux publics, & des avantages qui en réſultèrent pour l'art, ne peut pas être appliqué davantage à ces tems qu'à d'autres ; il y a beaucoup d'exagération & une infinité d'inexactitudes hiſtoriques, ou bien il y eſt queſtion de choſes abſolument étrangères. Au reſte, je n'ai pas la patience de relever en détail toutes les erreurs de ce genre.

On a ſupprimé dans la nouvelle édition de l'*Hiſtoire de l'Art*, tout ce qui dans l'ancienne (1) avoit été dit

(1) *Hyt. de l'Art, prem. édit. allemande.*

des huit années qu'on prétendoit ſi remarquables dans le cours de la guerre en queſtion, & cela avec raiſon, parce qu'il n'y avoit rien de plus faux; mais on y a ſubſtitué une aſſertion également peu fondée. « Enfin, » dans la ſeconde année de l'Olym» piade LXXXIII, les hoſtilités ceſſè» rent, &, comme le dit Diodore de » Sicile, une paix univerſelle règna » dans tout le monde connu, &c. » Une tranquillité ſi générale parmi » les Grecs, doit avoir eu néceſſai» rement une grande influence ſur » l'art; & ces circonſtances heureuſes » nous autoriſent à placer le tems de » la célébrité de Phidias dans cette » Olympiade ». J'ai déja obſervé que la première partie de cette aſſertion eſt contraire à l'hiſtoire du tems; car les différends entre les Athèniens & les Spartiates furent terminés par une trève de cinq ans, dans l'Olympiade LXXXII, 3; & dans l'Olympiade LXXXIII, 4, une paix pour trente ans fut conclue entre les parties belligérantes (1). Mais bien

(1) Comparez Dodwell, *Annal. Thucyd. ad h. a.*

loin que dans l'Olympiade LXXXIII, 2, il règnât une paix universelle, ce fut précisément dans cette année que les Athéniens essuyèrent une défaite terrible, sous leur général Tolmidès, près de Coronée. Le traité de trente ans, entre Sparte & Athènes, dont Winkelmann fait ensuite mention, appartient à l'Olympiade LXXXIII, 4; & la paix universelle, dont parle Diodore de Sicile, à l'Olympiade LXXXIV, 3 (1). Quelle confusion en tout (2) ! & qu'est-ce qui reste

(1) Voyez Diodore de Sicile, *XII*, 26.

(2) Je passe sous silence beaucoup d'autres inexactitudes, sans parler du défaut de méthode; car quiconque est un peu versé dans l'histoire, ne sauroit se retrouver dans la marche de Winkelmann. Par exemple, ce qu'il dit *Liv. VI*, *ch.* 2, *§.* 1, est tout-à-fait contraire à l'histoire. « Vers » ce tems, (lors de la paix générale), la » Sicile commença à jouir du repos, par le traité » des Carthaginois avec Gélon, roi de Siracuse ». Ce traité appartient à l'Olympiade LXXV, 1; il est parconséquent antérieur à cette époque de 38 ans; il fut conclu après la grande défaite des Carthaginois, près d'Himera. Plus bas, on lit : Que cette paix universelle & la célébrité de Phidias, servent à expliquer le passage d'Aristophane, que les écrivains anciens & modernes n'ont pu comprendre, où il dit que Phidias avoit fait alliance avec la déesse de la paix · ὅπως αὐτῇ προσκοι Φειδίας. *Pac.* 615. Celui, qui ne comprend pas ce passage

à-présent

à-préſent pour prouver l'aſſertion, que l'époque de l'Olympiade LXXXIII, dans laquelle Phidias ſe trouve placé, a été fixée d'après la paix générale de la Grèce?

Si l'Olympiade LXXXIII, parce qu'elle fut l'époque d'une paix univerſelle, dût auſſi être celle de la plus grande célébrité de Phidias & des artiſtes ſes contemporains; l'époque ſuivante, à commencer de l'Olympiade LXXXVII, a dû embarraſſer beaucoup Winkelmann; car celle-ci

---

d'ailleurs, n'en devinera pas le ſens d'après ce qu'en dit Winkelmann, qui eſt bien éloigné de l'avoir ſaiſi. Voici ce qui en eſt: Mercure raconte, comment la paix retrouvée a été perdue. D'abord, dit-il, l'orage éclata ſur Phidias; enſuite Périclès commença à craindre pour lui-même, & mit tout en confuſion en allumant la guerre, &c. Le ſimple Trygée l'interrompt: « Par tous les » dieux! je n'ai pas ſu le premier mot de tout cela, » ni entendu que Phidias ait à démêler quelque » choſe avec la déeſſe de la paix ». (ὅπως αυτῃ προσηκει φειδιας). Le chœur y ajoute: « Et moi j'en ſuis » auſſi peu inſtruit. Par cette raiſon, la déeſſe » eſt une beauté de ce genre; parce qu'elle eſt » ſa parente! Que ne fait-on pas dans ce monde! » Ce trait ſatyrique de la beauté ſe rapporte, à mon avis, à ce que Phidias étoit un petit homme, chauve & grêle, dont l'extérieur n'étoit pas avantageux, ainſi qu'on peut le conclure d'après ce qu'en dit Plutarque. *Pericl. p.* 169. c.

fut ſi loin d'être paiſible, qu'elle vit naître la guerre du Péloponnèſe. Cela paroît avoir donné lieu à ces rêveries agréables, ſuivant leſquelles il faudroit que les guerres euſſent été alors moins cruelles, & conduites avec plus d'humanité. L'hiſtoire de ces tems-là ne doit pas avoir été préſente à la mémoire de Winkelmann; &, en général, il paroît qu'il n'a pas conſidéré, que les guerres entre les petits états libres de la Grèce, & ſur-tout celles par leſquelles Athènes & Sparte ſe diſputèrent l'empire, doivent avoir été pouſſées avec bien plus d'acharnement que les guerres des tems modernes, où la majeure partie des armées ignore le ſujet de la querelle. Il eſt à croire, que les ſuites de la guerre ont été beaucoup moins ſenſibles à Athènes, parce que le théâtre en étoit preſque toujours hors de ſon territoire, & que ſes batailles étoient ſouvent ſur mer; tandis que la navigation & le commerce maritime appartenoient excluſivement aux Athéniens. Une autre circonſtance, qui ſe rencontre encore de nos jours, peut y avoir eu lieu; c'eſt que le commencement

d'une guerre & les grands préparatifs qu'elle exige auront ſûrement occupé beaucoup de bras, & procuré une ſubſiſtance facile à un grand nombre d'hommes, qui juſqu'alors manquoient d'occupation, & par conſéquent d'un gain ſuffiſant pour ſatisfaire à leurs beſoins. Le peuple, peu accoutumé à réfléchir, a donc pu ſe tromper ſur les ſuites d'une guerre, en la regardant comme une ſource de proſpérité pour la choſe publique. Mais à quoi bon faire de pareilles réflexions! l'hiſtoire du tems fournit une raiſon bien plus préciſe de ce que l'époque de Phidias ſe trouve placée dans l'Olympiade LXXXIII, & la ſeconde dans l'Olympiade LXXXVII.

Périclès fut l'ame de toutes les grandes conſtructions de ce tems-là, & des embelliſſemens des édifices publics par les productions de l'art: mais il n'obtint qu'après la mort de Cimon l'autorité abſolue & la liberté néceſſaire pour ordonner ces grandes entrepriſes. Cette mort tombe dans l'Olympiade LXXXII, 4, l'année 449 avant l'ere chrétienne. Ce ne fut qu'alors qu'il conçut les grands

projets pour les embelliſſemens d'Athènes ; & c'eſt alors auſſi, qu'il commença à employer les talens de Phidias (1). Au grand étonnement de tout le monde, l'exécution de ces plans marcha avec une célérité incroyable, & dans ce tems même cela parut déja une choſe extraordinaire & très-remarquable. Périclès mourut vers la fin de la troiſième année de la guerre du Péloponnèſe, dans l'Olympiade LXXXVII, 4, (2), & il ne fallut pas tout-à-fait vingt ans pour terminer ces grands ouvrages de l'art.

D'après les circonſtances du tems dont je viens de parler, la mort de Cimon doit être regardée comme une époque très-importante pour les hiſtoriens & les compilateurs ; car elle fut le commence-

---

(1) Comparez Plutarque, *in Pericle*, *p.* 158 — 159. Pendant quatre ans, Périclès fut encore gêné par un concurrent incommode, par Thucydide, mais dont il obtint le banniſſement dans l'Olympiade LXXXIV, 1 ; & à dater de cette époque, il fut ſeul à la tête des affaires, pendant quinze ans, *Ibid.*, *p.* 161. Mais les grandes conſtructions étoient déja commencées avant ce tems-là, ainſi qu'on le voit clairement dans Plutarque, *p.* 160, *F.* 161, *A.*

(2) Voyez Plutarque, *l. c. p.* 159, *D.*

ment de l'adminiſtration ſi mémorable de Périclès, qui, véritablement, développa le premier germe de la chûte de la république, puiſqu'il força tous les reſſorts du gouvernement dans l'emploi de ſes moyens. Mais cette même année de la mort de Cimon, fut une époque également importante pour les auteurs qui par la ſuite firent la deſcription des monumens & des curioſités d'Athènes, (& il y en eut beaucoup de ce genre) ainſi que pour ceux qui recueillirent les anecdotes des hommes célèbres de tout état; mais principalement pour les chronologiſtes qui s'occupèrent à raſſembler des notices ſur les artiſtes; car les projets brillans de Périclès échauffèrent toutes les têtes, tinrent en activité tous les bras, & l'Olympiade LXXXIII, fut l'époque la plus favorable qu'on pût choiſir pour fixer d'une manière préciſe, quand tel ou tel artiſte avoit vécu.

Winkelmann, dans la nouvelle édition de ſon *Hiſtoire de l'Art* (1), in-

(1) *Liv. IV, chap. 2, §. 2.*

dique la première année de la guerre du Péloponnèſe, Olympiade LXXXVII, 1, comme celle où Phidias termina ſa Minerve. Dans l'ancienne édition, on liſoit : « ou ſuivant l'opinion de Dod- » well, dans l'Olympiade LXXXV»; & le ſcoliaſte d'Ariſtophane eſt cité à cette occaſion (1). Il eſt clair, que Winkelmann a copié ici un auteur moderne, ſans conſulter ni Ariſtophane, ni Dodwell.

Le ſort d'un homme tel que Phidias, à qui ſon talent ſublime, au lieu des récompenſes & des honneurs qu'il méritoit, valut la captivité & la mort,

---

(1) Scol. *ad Pac. Ariſtoph.* ſans une indication plus préciſe. C'eſt le paſſage fort intéreſſant : *ad Pac.* 604, avec un autre emprunté de Philochore, dont l'Ατθὶς étoit un ouvrage d'une grande importance & pour ainſi dire, le premier concernant l'hiſtoire d'Athènes. Il vivoit vers l'Olympiade CXXX. C'eſt dommage que ſes notices ſoient, en général, extrêmement mutilées par différens Scoliaſtes. Pour l'explication du paſſage, dont il s'agit ici, il faut comparer Dodwell, *Annal. Thucyd. ad a.* 6, *b. Pelopon. Ol. LXXXVIII*, $\frac{2}{3}$ & Corſini, *Faſti Attici, ad Ol. LXXXV*. $\frac{2}{3}$. Sans entrer dans de longues diſcuſſions ſur le motif qui m'engage à m'écarter de l'opinion de l'un & de l'autre, je me ſuis borné à rapporter ce qui me paroît le plus vraiſemblable.

ne peut pas nous être indifférent. Il eſt ſurprenant, combien les renſeignemens des anciens à ſon ſujet ſe contredisent, ſur-tout relativement aux dates. Tous s'accordent à nous apprendre, qu'après qu'il eut achevé ſa grande ſtatue de Minerve, il fut accuſé d'avoir ſouſtrait une partie de l'or qu'on y a avoit deſtiné; & que cette inculpation fut principalement dirigée contre Périclès, par les ordres duquel Phidias avoit travaillé: mais les autres circonſtances ſont différemment rapportées (1). Suivant Diodore de Sicile, c'eſt-à-dire, ſuivant les auteurs qu'il avoit ſous les yeux, (& ce fut, ainſi que la ſuite le prouve, l'hiſtorien Ephore, qui s'appuyoit ſur un paſſage d'Ariſtophane), quelques coopérateurs de Phidias ſe laiſſèrent gagner par une cabale formée contre Périclès, à devenir les accuſateurs de cet artiſte. Plutarque, qui puiſoit dans d'autres ſources, nomme un certain Menon. Comme il fut du nombre des artiſtes

(1) Voyez le Scol. d'Ariſtoph. *Pac.* 604, *de Philochore.* Diodore, *XII*, 39. Plutarque, *Pericl.* p. 169, *B.*

employés concurremment avec Phidias ; l'envie peut l'avoir porté à cette démarche. L'accusation formée devant l'assemblée du peuple (1) doit avoir été refutée sur-le-champ, parce que Phidias avoit adapté la draperie d'or de la statue de Minerve de manière qu'elle pouvoit en être enlevée & pesée à volonté (2). Conformément

---

(1) ἱεροσυλιας, *Sacrilegii* ; un crime d'état, dont la connoissance appartenoit au peuple, & entraînoit une punition capitale.

(2) Suivant Philochore, chez le *Scol. d'Aristophane*, *ad Pac.* 604, le poids de l'or fut de 44 talens. Dans d'autres endroits, (*Meurs. in Cecropia*, *c.* 15), & même suivant le dire de Péricles, *Thucyd. II*, 13, il n'est question que de 40 talens ; ainsi on emploie un seul nombre majeur. Il en est de même chez Diodore, de Sicile, *XII*, 40, où l'évaluation est de 50 talens.

Winkelmann évalue cette somme à raison de 600 écus romains, ou un peu plus de 1200 florins d'Allemagne par talent. Mais cette évaluation étoit juste il y a cent cinquante ans ; le prix des monnoies ayant varié depuis ; on peut bien évaluer le talent à mille écus d'Allemagne en or. Alors il se présente une autre question, à laquelle Winkelmann n'a pas pensé, parce qu'il évaluoit suivant le prix de l'argent, tandis qu'il s'agissoit de l'or. Les 40 talens étoient en or ; par conséquent, la proportion de l'or à l'argent, étant alors comme 10 à 1, il faut décupler la somme, & nous aurons celle de 400,000 écus d'Allemagne ; une somme vraiment incroyable ! (44 talens font juste 426,200 écus d'Allemagne). Cependant, comme

au récit de Plutarque, Phidias fut donc abſous cette fois; mais l'envie & la cabale formée contre Périclès ne ſe laſſèrent pas. On revint à la charge, & l'on fit un crime à l'artiſte d'avoir placé ſur le bouclier de Minerve, qui repréſentoit le combat avec les Amazones, ſa propre figure & celle de Périclès, parmi les combattans (1). On trouva alors dans la profanation de la ſtatue le prétendu crime contre la religion, qui devoit ſervir de baſe à l'accuſation. Plutarque ne nous apprend pas, ſi cela eut lieu devant la même aſſemblée du peuple, ou plus tard; il rapporte ſeulement, que Phidias fut mis en priſon, & qu'il y mourut de maladie, ou, ſelon d'autres, par le poiſon que les enne-

---

dans Thucydide & Diodore de Sicile, cette ſomme de talens eſt rapportée avec d'autres évaluations en argent, on pourroit prendre auſſi ces 40 talens en argent, quoique la draperie d'une ſtatue haute de 39 pieds de roi, (26 coudées), doive avoir été d'un prix très-conſidérable.

(1) Plutarque raconte cette anecdote ſans faire mention de la ruſe, citée par d'autres. (Voyez *Meurſ. in Cecropia*, *c.* 15); c'eſt-à-dire, que le portrait de Phidias formoit la clef du bouclier, de manière qu'en l'ôtant, le reſte du travail ſe ſéparoit par morceaux.

mis de Périclès lui firent donner, pour faire naître le soupçon que celui-ci avoit fait périr secrètement son ami, de crainte que sa déposition ne tournât contre lui. Menon, l'accusateur de Phidias, obtint une récompense & la protection publique. Il me semble, qu'il résulte aussi du récit de Plutarque, que la sentence ne pouvoit pas encore avoir été prononcée (1); parce que Phidias auroit été condamné à mort, la punition ordinaire qu'on infligeoit aux sacrilèges. (2). D'autres auteurs ne sont pas si exacts dans leurs récits; ils se contentent de rapporter que Phidias fut condamné pour avoir soustrait une partie de l'or destiné à la statue de Minerve. Il paroît que ces écrivains n'ont pas eu soin de distinguer la seconde accusation de la première. On ne dit pas clai-

---

(1) Il en est de même de Diodore de Sicile, *XII*, 39, d'après Ephore : Les ennemis de Périclès persuadèrent au peuple, de faire mettre Phidias en prison, συλλαβειν τον φειδιαν.

(2) Suivant ce qui est ajouté à la scolie sur Aristophane, εφ' ᾧ καταγνωσθεις ὑπ' αυτων ὡς νενοσφισμενος ανηρεθη, Phidias devroit avoir subi la peine de mort. Mais qui est-ce qui voudra s'en rapporter à une pareille scolie ?

rement, à combien ſe montoit le vol de Phidias. Dans un endroit de Suidas (1), où il eſt queſtion de l'exécution de la ſtatue de Minerve, il eſt ajouté, que Périclès avoit dérobé cinquante talens à cette occaſion : c'eſt une mutilation mal-adroite des renſeignemens relatifs à cet événement, quand même cette infidélité devroit être entendu de la dépenſe totale employée aux conſtructions des grands édifices ordonnés par lui (2). Au reſte, le ſort de la bonne Minerve fut que ſon or devoit tenter la cupidité ; car, poſtérieurement, un certain Phileas ou

---

(1) Dans le φειδιας.

(2) Suivant le Scol. d'Ariſtoph. *Pac.* v. 604, le vol s'étendit juſqu'à l'ivoire & même aux écailles. ὁ φειδιας δοξας παραλογιζεσθαι τον ελεφαντα, τον εις τας φιλιδας, εκριθη και φ. Ce ſont encore les mots tirés de Philochore. Les écailles ne peuvent ſe chercher nulle part que ſur l'égide de la déeſſe, ou ſur le ſerpent placé à ſes pieds : mais ces écailles n'étoient pas d'ivoire, mais d'or. Ce paſſage a donc été mutilé, & les mots : τον ελεφαντα, τον εις τας φιλιδας, ſont d'un grammairien ignorant. Plus bas, un autre ſcolie dit, que Phidias a pris de l'or des ſerpens ; ὑφειλετο τα χρυσια εκ των δρακοντων της χρυσελεφαντινης Αθηνας. Cette circonſtance n'eſt pas moins extraordinaire ; car le vol fait ſur les écailles ne pouvoit pas reſter caché.

Philœas, déroba la tête de Méduſe en or qu'elle avoit ſur la poitrine (1); & dans la ſuite le fameux Lacharès enleva tout l'or dont elle étoit revêtue (2). Ce fut cet homme qui, s'étant emparé de la ſuprême puiſſance d'Athènes, ſe vit contraint par Démétrius Poliorcète de quitter la ville, dans l'Olympiade CXXI, 1, l'année 296 avant l'ere chrétienne; & ce fut alors qu'il s'empara des ornemens de Minerve, pour avoir de quoi ſubſiſter dans ſa ſuite.

On trouve encore une autre différence bien plus importante dans les notices relatives à cet événement; c'eſt que Phidias, après avoir été banni d'Athènes, s'étoit retiré à Elis; où, ayant été chargé de l'exécution de ſon Jupiter Olympien, il commit la même infidélité qu'à Athènes (3), en dérobant une partie de l'or qu'on lui avoit remis pour l'employer à la ſtatue; de ſorte qu'il fut accuſé de ce vol & condamné à mort par les Eléens.

On éprouve une répugnance ſe-

(1) Voyez les paſſages de *Meurſ. L. c.*
(2) Pauſanias, *I*, 25 & 29.
(3) Voyez les ſcolies *ad Ariſtoph. Pac.* 604.

crette à ſoupçonner qu'un auſſi grand artiſte, doué du plus ſublime génie, ait pu ſe livrer à une paſſion ſi baſſe & ſi mépriſable. Combien de belles déclamations eſthétiques ſe trouvent renverſées par ce fait ! Cependant le banniſſement n'étoit pas la peine ordinaire pour des crimes pareils à celui dont on accuſoit Phidias ; & cette ſeconde inculpation paroît être, ſuivant la ſaine critique de l'hiſtoire, une répétition de la première. Je crois même que l'incertitude de l'époque où la ſtatue de Jupiter Olympien a été exécutée, a donné lieu à cette confuſion. Je doute auſſi que Philochore ſoit l'auteur de ce récit (1).

Parmi les anciens compilateurs des faits hiſtoriques, il y en a qui rapportent que le Jupiter Olympien a été fait plus tard que la Minerve : ce qui n'auroit pas une petite influence ſur l'époque où cette dernière ſtatue a été exécutée. D'autres, au contraire, placent le Jupiter Olympien

(1) Par la Scolie *ad Ariſtoph.* il me paroît très-clair, que les grammairiens en ſont les auteurs.

avant la Minerve, & il en réſulteroit encore une différence pour la détermination des tems. Winkelmann embrouille l'un & l'autre, & cependant il place l'exécution de la ſtatue de Minerve très-tard, ſans pour cela mettre plutôt celle du Jupiter Olympien; mais en la plaçant ſeulement au commencement de la guerre du Péloponnèſe (Olympiade LXXVIII), quoiqu'il vienne de dire un peu plus haut que ce fut dans la même année que cet artiſte finit la ſtatue de Minerve (1). Je vais expoſer en peu de mots ce qui me paroît le plus vraiſemblable à cet égard.

Il eſt très-probable que l'accuſation de Phidias, le parti extrême de Périclès de chercher ſa ſûreté perſonnelle dans le feu de la diſcorde qu'il ſouffla dans toute la Grèce, & la guerre du Péloponnèſe qui en fut la ſuite, ſont des événemens qui ſe ſont ſuivis de fort près (2). Les ſco-

(1) *Hiſtoire de l'Art*, *Liv. II*, *chap.* 2, §. 2.

(2) Comparez Dodwell, *l. c.* Diodore, *XII*, 39. Plutarque, *Pericl. p.* 168, & principalement 169, *E.*

lies d'Ariſtophane contiennent beaucoup de paſſages pris de Philochore; & l'on croit y trouver la preuve que Phidias a été accuſé ſous l'archonte Pythodore, ce qui tombe préciſément dans la première année de l'Olympiade LXXXVII, où la guerre du Péloponnèſe a commencé. Cependant on pourroit faire des objections contre cette induction (1). Je tire une preuve plus frappante de la notice ſuivante (2). La conſtruction des Pro-

---

(1) Les ſcolies diſent ſimplement : *Philochore rapporte ce qui ſuit ſous l'archonte Pythodore.* Ainſi dans cette année, peut-être au commencement de la guerre du Péloponnèſe, il remonta aux événemens précédens, qui en furent la cauſe : φιλοχορος επι Πυθοδωρου Αρχοντος, ταυτα φησι, &c. Après cela, une ſcolie d'un autre grammairien paroît ajouter : Phidias, ainſi que Philochore le dit, éxécuta du tems de l'archonte Pythodore, la ſtatue de Minerve, & en vola l'or, &c. φειδιας, ὡς φιλοχορος φησι, επι Πυθοδωρου Αρχοντος το αγαλμα της Αθηνας κατασκευασας, ὑφειλετο το χρυσιον, &c. Ici la choſe eſt racontée, comme ſi la ſtatue de Minerve eût ſeulement été faite alors. Mais cela n'eſt pas poſſible, & il y auroit peut-être un moyen de rapprocher, par une différente ponctuation, ce paſſage de l'autre ſens. Dodwell rapporte cette aſſertion & quelques autres ; mais elles ne prouvent rien.

(2) Harpocration, *in voc.* Προπυλαια, ſuivant Philochore, au quatrième livre (Ατθις), & ſuivant pluſieurs autres.

pylées, dans l'acropole, a été commencée ſous l'archonte Euthymène, & achevée entièrement en cinq ans (1). Les Propylées formoient l'entrée de l'acropole, dans laquelle ſe trouvoit le temple de Minerve (2), pour lequel la ſtatue de cette déeſſe, le chef-d'œuvre de Phidias, étoit deſtinée. Euthymène étoit archonte dans la quatrième année de l'Olympiade LXXXV. En y ajoutant cinq ans, on parvient à l'Olympiade LXXXVI, 4, & par conſéquent à l'année qui précéda immédiatement la guerre du Péloponnèſe. Alors la conſtruction étoit entièrement achevée. Selon toutes les apparences, on commença enſuite à faire la viſite des bâtimens, pour examiner s'ils étoient conformes aux conditions des contrats paſſés avec les entrepreneurs (3); & vraiſemblablement les

(1) Ibid, d'après Héliodore, *Liv. I, de l'Acropole d'Athènes.* (περι της εν Αθηναις ακροπολεως); & Plutarque, *Pericles*, *pag.* 160, *B.*

(2) ὁ Παρθενων.

(3) On ſait, qu'à Athènes, ainſi qu'à Rome, on paſſoit des contrats avec les entrepreneurs, lorſqu'on vouloit conſtruire des édifices publics,

ennemis

ennemis de Phidias trouvèrent alors l'occaſion de faire ſoupçonner ſa probité. D'un autre côté, il n'y a aucune probabilité que Périclès auroit voulu ſe charger de la conſtruction des Propylées, & qu'il auroit eu le tems de l'achever, ſi l'accuſation & la condamnation de Phidias avoient eu lieu plutôt. Le paſſage même d'Ariſtophane, dont j'ai cité la ſcolie (1), prouve que l'accuſation de Phidias doit avoir précédé le commencement de la guerre du Péloponnèſe; & le récit qu'en fait Diodore de Sicile, d'après Ephore, le confirme également (2).

Cependant, on peut déterminer avec plus de préciſion encore le tems

---

qu'on examinoit & vérifioit enſuite, ſuivant les conditions qui leur avoient été preſcrites. Ceux qui étoient chargés de ces inſpections, furent les δοκιμασται Comparez Dodwell, *l. c.*; mais il ne faut pas prendre garde aux cinq ans dont il parle. Suivant Héliodore, cité ci-deſſus, on dépenſa ſeulement pour les Propylées 2012 talens, ainſi plus de deux millions de florins d'Allemagne. Arbuthnot évalue cette ſomme à 400,235 livres ſterling, *Tabb. p*, 179.

(1) Ariſtoph. *Pac.* 604, *& ſuiv.*

(2) Diodore, *XII*, 39 & 41, *pr.*

où la ſtatue de Minerve fut exécutée. Euſèbe, ainſi que Saint Jérôme & Sincellus le rapportent, ajouta la note ſuivante à l'Olympiade LXXXV, 2. *Dans cette année la Minerve d'ivoire a été exécutée par Phidias* (1). C'eſt la ſeconde année avant l'archonte Euthymène (2), ſous lequel la conſtruction des Propylées étoit en activité. Il paroît donc qu'alors le Parthenon, avec la ſtatue de Minerve qui s'y trouvoit, étoient déja achevés. Cependant l'accuſation intentée contre Phidias n'eut pas lieu alors, mais après l'entière conſtruction des Propylées.

---

(1) *Phidias eburneam Minervam facit :* probablement *fecit*, comme le dit Sincellus : Φειδίας τὴν ἐλεφαντίνην Ἀθηνᾶν ἐποίησε.

(2) Glaucidas fut archonte dans cette année, Olympiade LXXXV, 3; & Théodore dans la ſuivante. C'étoit la ſeptième avant l'archonte Pythodore, ſous lequel Phidias doit avoir été accuſé à Athènes, &, ſelon d'autres, condamné à mort à Elis. Corſini adopte la dernière opinion, & change les noms rapportés dans la ſcolie d'Ariſtophane, c'eſt-à-dire, *Scythodore* en *Pythodore*, & *Pythodore* en *Théodore*; il prétend que la ſtatue de Minerve a été faite, Olymp. LXXXV, ou LXXXVI, que Phidias a été banni d'Athènes, & que le Jupiter Olympien a été fait avant l'année de la mort de Périclès, Olymp. LXXXVII, 4. Tout ceci me paroît forcé.

Digitized by Google

De cette manière nous ſommes parvenus à fixer les époques ſuivantes, ſavoir : l'exécution des grands projets de Periclès, commencée à l'Olympiade LXXXIII ; & ce fut alors que Phidias s'occupa de la ſtatue de Minerve, qui a été finie vers l'Olympiade LXXXV, 2, par conſéquent en dix ans. Dans l'Olympiade LXXXV, 4, on mit la main à la conſtruction des Propylées, qui dura cinq ans, Olympiade LXXXVI, 4, l'an 433 avant l'ere chrétienne. L'année ſuivante, Olympiade LXXXVII, 1, on entreprit la guerre du Péloponnèſe, qui fut précédée de l'accuſation de Phidias.

Tout ce qui eſt dit de Phidias, banni d'Athènes & retiré à Elis, où il doit avoir trouvé la mort, eſt invraiſemblable (1). S'il s'y étoit rendu cou-

(1) On ſe fonde ici, à ce que je vois, ſur la ſcolie, *ad Ariſtoph. Pac.* 604, ſans réfléchir que, formé de pluſieurs paſſages, il y règne beaucoup de confuſion. La première ſcolie avec les mots de Philochore, ne va pas plus loin que : ικριδη και φυγων εις Ηλιν, εργολαβησαι το αγαλμα του Διος του εν Ολυμπια λεγεται ; une autre main a ajouté les deux lignes ſuivantes ſans aucune connexion. Vient après la ſcolie, concernant les Mégaréens, qui va juſqu'à των περι Φειδιαν γενομενων. Alors ſuit

pable d'une nouvelle infidélité, & ſi pour ce crime il avoit été condamné à mort, les Eléens n'auroient ſans doute pas ſouffert que ſon nom reſtât gravé ſur ſa ſtatue du Jupiter Olympien, & moins encore que ſa famille eût été honorée d'une eſpèce d'inſpection ſur ce chef-d'œuvre. Dans le cas qu'on veuille rejetter une des circonſtances de ce récit, ſavoir, que les Eléens ont condamné Phidias à la mort; & conſerver l'autre, nommément, que celui-ci s'étant réfugié à Elis, y a fait ſon Jupiter Olympien; il paroîtroit que, vu la guerre du Péloponnèſe, on n'auroit pu choiſir un tems moins favorable pour une auſſi grande & auſſi coûteuſe entrepriſe, à moins qu'on ne ſuppoſe que les Eléens ne prirent pas beaucoup de part à cette guerre. Corſini ſe flatte

---

une remarque qui diffère abſolument de ce qui précède. Comment Meurſius, Dodwell, Corſini ont-ils pu fonder une opinion ſur une ſemblable ſcolie? Le paſſage, que le ſoupçon jetté ſur Périclès, eſt ſans fondement, à cauſe que l'aventure de Phidias eut lieu ſept ans avant que la guerre du Péloponnèſe ne commençât, eſt le raiſonnement d'un ſavant qui a confondu l'année de l'accuſation de Phidias, avec le temps où il exécuta ſon chef-d'œuvre.

en attendant de pouvoir démontrer que la ſtatue du Jupiter Olympien n'a pu être faite que dans l'Olympiade LXXXVI ou LXXXVII. Son raiſonnement eſt ingénieux. Suivant Pauſanias (1), il y avoit au pied du trône de Jupiter pluſieurs figures juvéniles, & entr'autres une qui avoit la tête ceinte d'un ruban. Cette figure reſſembloit à Pantarcès, le favori de Phidias, qui, dans l'Olympiade LXXXVI, remporta le prix parmi les adoleſcens. Le ruban en queſtion paroît indiquer cette victoire, & delà Corſini conclut que la ſtatue de Jupiter ne peut pas avoir été achevée avant l'Olympiade LXXXVI. Ainſi Phidias n'a dû ſe rendre à Olympie qu'après cette dernière année; mais il eſt inconteſtable qu'une pareille conſéquence s'étend trop loin. La ſtatue, le trône & toutes les figures qui s'y trouvoient pouvoient & devoient être l'ouvrage de pluſieurs années. Mais qui ſait quand cette figure, qui reſſembloit à Pantarcès, y a été placée, ſi ce fut avant ou

(1) Pauſan. *V*, 11.

après l'entière exécution du Jupiter & de ſon trône? Au moins la circonſtance dont il s'agit ne prouve-t-elle pas une conjecture qui n'eſt fondée en rien ſur l'hiſtoire (1).

Tout ce qui peut ſervir à conſtater l'époque des travaux employés à la ſtatue du Jupiter Olympien, conſiſte, autant que je le ſache, dans un paſſage de Pauſanias (2). « Que » le temple à Olympie, avec la ſta» tue, avoient été exécutés en l'hon» neur de Jupiter, des dépouilles que » les Eléens remportèrent, lorſqu'ils » détruiſirent Piſe & les villes voiſines, » qui s'étoient ſouſtraites à leur do» mination ». Si nous avions des notions plus particulières de ces petites guerres, il en réſulteroit une détermination plus préciſe du tems où la ſtatue en queſtion a été exécutée. Dans un autre endroit (3), Pauſanias fait mention d'une ſemblable guerre

(1) Corſini ajoute d'autres preuves, mais qui ſont plus foibles encore, *Faſt. Att. P. II, T. I, p.* 219 *& ſuiv.*

(2) Pauſan. *V*, 10, *pr.*

(3) Pauſan. *VI*, 22, *p.* 509.

qui eut le même ſuccès ; mais cette guerre ne peut pas avoir eu lieu longtems après l'Olympiade XLVIII. Cependant les Piſéens doivent avoir éprouvé un pareil ſort encore une fois, ainſi qu'on peut le conjecturer d'après un paſſage de Strabon (1) ; d'où il réſulte, qu'avant la dernière diſperſion des Meſſéniens, les Piſéens & les villes voiſines avoient fait cauſe commune avec eux ; que les Lacédémoniens, qui eurent les Eléens pour alliés, firent la guerre aux Meſſéniens ; que par conſéquent les Eléens combattirent leurs ennemis naturels ; que les Lacédémoniens aidèrent les Eléens contre les Piſéens, & que toute la contrée fut conquiſe & ſoumiſe au pouvoir des Eléens. Strabon ajoute, qu'à l'égard des Piſéens, il n'en reſta pas même le nom. La diſperſion des Meſſéniens dont il eſt queſtion ici termina la troiſième guerre de Meſſène, qui commença Olympiade LXXVIII, 3, & finit dix ans après, Olympiade

(1) Strab. *VIII*, *p.* 545, *A.*

LXXXI, 1, l'an 455 avant l'ere chrétienne (1). La conſtruction du temple continua donc à dater de cette époque, & les huit années juſqu'à l'Olympiade LXXXIII ſuffirent à Phidias pour terminer la ſtatue de Jupiter deſtinée pour ce temple. Le butin fait dans la guerre avoit fourni l'or néceſſaire à cette ſtatue ; mais nous ignorons d'où l'on a tiré une ſi grande quantité d'ivoire ; cependant les vaiſſeaux marchands d'Athènes pouvoient facilement le fournir.

Avant que d'aller plus loin, je ne dois pas oublier de faire encore une obſervation. Après avoir lu tout ceci, & avoir réfléchi combien nos connoiſſances ſur ce qui s'eſt paſſé à cette époque ſont incomplettes ; & combien ce que nous en ſavons fait peu d'honneur à Phidias, à Périclès & moins encore aux Athéniens, on ſera à même d'apprécier les éloges dont cette époque & Athènes ont été gratifiés avec tant d'enthouſiaſme, & avec une éloquence ſi mal em-

(1) Voyez Dodwell, *Annal. Thucyd. ad h. a. & ad a.* 6, *b. Pelop.*

ployée. Il eſt inconteſtable qu'on ne ſauroit trop être ſur ſes gardes contre un auteur, qui, dans ſes écrits, ſe laiſſe entraîner par ſon enthouſiaſme, ou qui s'amuſe à faire briller mal-à-propos ſon eſprit.

Nous venons de voir qu'il n'exiſte aucun rapport entre l'époque de l'Olympiade LXXXIII, & la paix générale de la Grèce; il y en a auſſi peu entre l'époque ſuivante des artiſtes, Olympiade LXXXVII, & l'état floriſſant des arts, ou la proſpérité du gouvernement d'Athènes. La guerre du Péloponnèſe éclata dans cette dernière Olympiade, & ce fut une époque très-commode pour quelqu'ancien chronologiſte d'y placer des remarques générales, ainſi que les noms des perſonnages célébres qui vivoient alors; & dans ce nombre ſe trouvèrent les artiſtes cités par Pline à l'occaſion de cette Olympiade.

Ce que Winkelmann ajoute de plus en parlant de l'époque en queſtion, eſt rempli d'inexactitudes hiſtoriques, & de jugemens haſardés (1).

(1) *Hiſtoire de l'Art. Liv. VI. c. 2. §. 2.*

Un ou deux exemples ſuffiront. Il dit : « Que l'embrâſement de la guerre » du Péloponnèſe avoit été cauſé par » les troubles de la Sicile » ; mais les intérêts de la Sicile ne ſe trouvèrent mêlés dans cette guerre qu'après qu'elle eût duré ſix ans. Il ajoute : « On peut ſe faire une idée des » richeſſes qu'avoit encore Athènes » *vers ce tems-là* » (il s'agit de la malheureuſe iſſue de la guerre du Péloponnèſe) « par la contribution qui fut » levée dans cette ville & dans le territoire de l'Attique *pour la guerre contre* » *les Lacédémoniens*, dans laquelle les » Athéniens étoient unis aux Thébains ». Cette contribution montoit à 6250 talens (1). Un lecteur ſuperficiel eſt tout émerveillé du beau récit qu'on lui fait-là : mais cet événement appartient à la centième Olympiade, (vingt-quatre ans après la guerre du Péloponnèſe) lorſque les Athéniens & les Thébains s'allié-

(1) Winkelmann rapporte ailleurs une ſeconde fois cette anecdote, mais avec des changemens, & dans un endroit encore plus mal choiſi. Il cite pour témoin, Polyb. *II*, *p.* 148, *B*.

rent contre les Lacédémoniens & leur firent la guerre, dans laquelle ſe donna la fameuſe bataille de Leuctres. Ce qui eſt dit ici de la contribution eſt très-mal raiſonné. Il eſt contre toute vraiſemblance qu'une petite contrée comme l'Attique, de deux cens milles carrés, formée d'un terrein pierreux & parſemé de montagnes, ait pu rendre un revenu annuel qui excéderoit ſix millions de notre monnoie (d'Allemagne). Quelque porté que je ſois à regarder les Grecs comme ayant été très-verſés dans l'art du gouvernement, & malgré le deſir que j'ai de voir nos financiers modernes ſe familiariſer, dans d'autres vues, avec la littérature grecque, je ne puis cependant leur promettre qu'ils y trouveront des opérations de finance auſſi brillantes & auſſi heureuſement combinées. Suivant un paſſage de Démoſthène (1), les revenus publics ne paſſoient pas, depuis long-tems, cent trente talens; plus tard ils remontèrent à quatre

(1) *Philipp. IV*, *p.* 141 *edit. Reisk.*

cens talens. Les revenus ordinaires de la république ſe tiroient des péages, des mines, des carrières de marbre, des capitations impoſées ſur les étrangers domicilés dans ſon territoire. Les contributions des citoyens n'étoient pas les mêmes chaque année; mais autant qu'on peut en juger, elles varioient ſuivant les circonſtances & les beſoins de l'état, comme, par exemple, lorſqu'il s'agiſſoit d'équiper une flotte. Les contributions ſe répartiſſoient alors ſuivant une certaine eſtimation de chaque diſtrict, ou, comme nous dirions aujourd'hui, ſuivant un cadaſtre irrévocablement établi, qui paroît avoir été rédigé dès les premiers tems de la république, lorſqu'il y avoit encore peu de numéraire à Athènes; & c'eſt de cela que Winkelmann vouloit parler; c'eſt-à-dire, que l'eſtimation des biens contribuables de tous les citoyens d'Athènes, & de tous les biens-fonds de l'Attique, ſe montoit à ſix mille talens moins deux cens cinquante. (Voilà ce que dit Polybe; ainſi cette eſtimation étoit portée à cinq mille ſept cens cinquante talens, & non pas à ſix mille deux cens

cinquante comme le prétend Winkelmann). Les impôts néceſſaires furent répartis d'après ce cadaſtre, & les contributions ſe payerent ſuivant les claſſes & les ſymmories (1). Il arriva une fois, que les Athéniens avoient juſqu'à ſix mille talens dans leur tréſor; mais c'étoient les contributions volontaires des alliés, deſtinées aux beſoins communs, que, depuis leur établiſſement par Ariſtides, (Olympiade LXXVII, 3, ainſi dans le cours de trente ans) on avoit ramaſſées ſucceſſivement (2). La contribution annuelle des alliés conſiſtoit ſeulement en ſix cens talens, depuis l'augmentation établie par Périclès (3).

(1) Il paroît par un paſſage de Démoſthène, *in Claſſibus*, *T. I*, *p.* 183, *édit. Reisk.*, qu'il n'en fut pas autrement alors, Επειδη το τιμημα εστι το της χωρας εξακισχιλιων ταλαντων, & j'y rapporte les mots de Harpocration, en τιμημα τιθενται δε και αντι του ειδη κεφαλαιων ως εν τω πεμπτων Συμμοριων Δημοσθενης.

(2) Toute la ſomme ſe montoit à 10,000 talens moins 300; ainſi près de 10 millions de notre monnoie (d'Allemagne). Périclès employa 3600 talens ſeulement aux édifices qu'il fit conſtruire.

(3) Dans le principe, la contribution annuelle des alliés ne s'élèvoit qu'a 460 talens; Périclès la porta à 600. Voyez Thucyd, *I*, 96, *II*, 13. Lorſqu'elles furent les plus fortes même, elles n'allèrent jamais au-delà de 1300 talens. Voyez Plut. *in Ariſtide*, p. 333, *C.*

Mais ſans m'arrêter davantage à faire des obſervations ſur des objets étrangers, je vais continuer à m'occuper des époques fixées par Pline. La plus prochaine, après celles dont je viens de parler, c'eſt l'Olympiade XCV. Celle-ci encore n'a aucun rapport à des circonſtances & à des événemens du tems, qui auroient pu être favorables aux artiſtes. L'Olympiade XCVI, 3, l'auroit été davantage, lorſque Conon rétablit les fortifications d'Athènes & les murs du port Pirée; cependant il y a lieu de croire, que les maçons & les charpentiers y eurent plus de part que les artiſtes. Au commencement de l'Olympiade XCIV, Thraſybule rétablit la liberté d'Athènes; & c'eſt-là une des principales époques de ſon hiſtoire. Les cabales & les factions ſe montrèrent avec toute la fureur des premiers tems; & l'Olympiade XCV, 1, vit naître la plus abominable de toutes, celle qui condamna Socrate à boire la ciguë. Ce grand événement à été employé, par les hiſtoriens du tems, comme une époque mémorable, à laquelle ils pouvoient également rapporter d'autres

hommes célébres. Au reſte, il faut conſidérer que cette époque n'eſt éloignée de la précédente que de huit Olympiades à-peu-près; c'eſt-à-dire, de trente-deux ans, durant leſquels on ne trouve pas que l'art ait fait quelque progrès ſenſible, mais ſeulement qu'il fût tranſmis par le maître à l'élève.

Sept Olympiades, ou vingt-huit ans après, Pline fixe une nouvelle époque, Olympiade CII, où il eſt fait mention de Policlès, Céphiſſodote, Léocharès & Hypatodore (1). Celle-ci eſt encore une époque de l'hiſtoire générale de la Grèce. Dans l'Olympiade précédente CI, 2 & 3, une paix générale fut propoſée aux états de la Grèce, par la médiation de la cour de Perſe; & dans l'Olympiade CII, 1, on s'en eſt occupé de nouveau. Enfin, les Athéniens & les Lacédémoniens ſe reconcilièrent; mais les derniers propoſèrent aux Thébains

(1) Dans la nouvelle édition de *l'Hiſtoire de l'Art*, de Winkelmann, (en allemand), où les noms ſont encore moins exacts que dans la première, cet artiſte eſt appellé *Hippotodotus*. Cela a été rectifié dans la traduction de M. Hubert.

des conditions ſi dures, qu'ils préférèrent la guerre; & dans la ſeconde année, après les premières hoſtilités, ſe donna la bataille de Leuctres, qui plaça Thébes au rang des premiers états de la Grèce. L'un & l'autre de ces deux événemens pouvoient ſervir également d'époque aux hiſtoriens, pour rapporter, à côté des autres faits publics, les noms des perſonnages célébres (1).

Pline fixe une nouvelle époque, huit ans après, Olympiade CIV, dans laquelle il fait mention de Praxitèle & d'Euphranor. On ne connoît aucun événement dans vie de ces artiſtes, ni aucune de leurs productions, qui

(1) Winkelmann dit, *Hiſtoire de l'Art*, *L. VI. ch. 2. §. 4.* « C'eſt ſans doute ce rétabliſſement » de la tranquillité publique qui a engagé Pline, » à placer à cette époque, &c. » Ce n'eſt point à Pline qu'il faut l'attribuer mais aux hiſtoriens qu'il a copiés. Au reſte, le commencement d'une paix, dont la durée fut ſi courte, n'a pas pu produire ſur-le-champ des artiſtes célébres; mais il a ſervi ſeulement d'époque favorable pour en faire mention. Ce qui eſt dit un peu plus bas de l'époque ſuivante, Olympiade CIV, eſt ſuſceptible de la même remarque; mais ce qui ſuit, « dans la même l'Olym» piade, Thraſybule affranchit Athènes, &c. », n'eſt pas à ſa place, puiſque cet événement appartient à l'Olympiade XCIV, 4. Cette erreur ſe trouve corigée dans la traduction de M. Hubert.

ſe

ſe rapporte à cette Olympiade ; mais elle fut très-intéreſſante pour l'hiſtoire de la Grèce. Dans la ſeconde année de cette Olympiade, ſe donna la bataille de Mantinée, où Epaminondas perdit la vie. Peu de tems après, une paix générale eut lieu dans la Grèce, malgré tous les efforts qu'employèrent les Lacédémoniens, pour que les Meſſéniens n'y fuſſent pas compris.

L'époque ſuivante, Olympiade CVII, me paroît avoir été intercallée par les copiſtes (1) ; car Echion & Thérimaque appartiennent au nombre des peintres, & ils reviennent dans la liſte de ces artiſtes ſous les mêmes noms (2).

L'Olympiade CXIV eſt ſi bien déterminée comme une époque par Pline, qu'on peut en connoître ſur-le-champ la cauſe, car il dit : *Dans l'Olympiade CXIV vécut Lyſippe & en même tems Alexandre*(3). Celui-ci mourut dans la première année de cette même Olympiade, qui par cette raiſon a été adoptée dans l'hiſtoire

(1) *CVII, Echion, Therimachus.*
(2) Pline, *XXXV*, 18, *ſect.* 36, 9.
(3) *CXIV, Lyſippus fuit, cum & Alexander.*

ancienne, comme une époque très-ordinaire, d'après laquelle on a classé d'autres événémens. Winkelmann fait encore valoir ici son insoutenable hypothèse de la paix universelle, que j'ai déja détruite (1). Il n'est pas moins embarrassé, ainsi que bien d'autres, avec sa seconde hypothèse relativement aux tems dont il s'agit ici ; car ce fut alors que parurent par intervalles les artistes les plus célébres, quoiqu'il n'y eût plus de liberté en Grèce, qui cependant selon lui, étoit la source de la perfection de l'art. Dans un autre endroit (2), il se tire assez bien d'embarras, lorsqu'il dit, que la constitution de la Grèce ayant changé de face, la même chose eut lieu relative-

---

(1) Au printems l'an 323, avant l'ere-chrétienne.

(2) *Histoire de l'Art*, *L. VI. ch.* 3. §. 1. » Lorsque « Pline dit, que cet artiste florissoit dans l'Olymp. » CXIV, il eut, en fixant cette époque, probablement » en vue la tranquillité qui régnoit alors ; ainsi qu'il » l'avoit eu en fixant celle de Phidias & de Praxitèle ; » car dans la première année de cette Olympiade après » le retour d'Alexandre à Babylone, la paix régnoit » dans tout le monde connu ». Mais de quel secours la paix, dans la Perse & dans l'Inde pouvoit-elle être à l'art, & comment pouvoit-elle avoir quelqu'influence sur l'existence & le talent de Lysippe ?

ment à l'art; de manière qu'ayant été ſecondé juſqu'alors par la liberté, il avoit été ſoutenu enſuite par l'abondance & par la libéralité des amateurs ; de ſorte que c'eſt à ces cauſes, & ſur-tout au bon goût d'Alexandre, que Plutarque attribue les ſuccès de l'art, ſous le règne de ce conquérant. Il me paroît, qu'en cela la marche étoit la même que celle de tous les événemens de ce monde : lorſqu'une machine a reçu ſon impulſion, elle ſuit la direction qui lui a été imprimée, tant que ſon mécaniſme ne ſe dérange pas, ou juſqu'à ce qu'elle ſoit arrêtée par quelque obſtacle, ou que ſa force ſe trouve détruite. Du moment que l'eſprit de l'homme ſe trouve une fois déterminé vers un objet, & que ſon talent eſt réveillé, l'impulſion dure long-tems ſans un nouveau moteur, ainſi que le goût qu'on a pris pour les productions du talent & du génie. Mais auſſi-tôt que l'époque de la plus grande gloire d'un art eſt paſſée, lorſque les idées ſublimes étant épuiſées, il ne reſte plus rien à inventer; alors vient l'époque des raffinemens, de l'engourdiſſement, ou des

recherches (1); jusqu'à ce que, par une grande révolution dans l'état, le génie & le talent s'éteignent tout d'un coup pour être remplacés par la barbarie. Après que Philippe eut subjugué la Grèce, il se trouva encore de tous côtés des gens riches, qui par vanité & par luxe aimoient les beaux-arts; les artistes trouvèrent même de la protection à la cour des rois de Macédoine, tandis qu'Alexandre répandoit la barbarie dans l'Orient par ses conquêtes; car elle dût être la suite de ses guerres, & elle le fut en effet, conformément à l'histoire; cependant il maintint l'art & la littérature des Grecs en considération.

L'Olympiade CXX, est encore une époque pour six artistes en bronze, Eutychide, Euthycrate, &c. Cette époque forme également une section dans l'histoire générale. Dans l'année précédente se donna la bataille près d'Ipsus; & la défaite d'Antigone & & de Démetrius consolida les em-

(1) Vellejus Paterculus avoit déja remarqué tout cela avec beaucoup de justesse, *L. I, chap. 7, Hoc idem evenisse grammaticis, Plastis, &c.*

pires nouvellement formés en Syrie & en Egypte.

Il y eut pendant quelque tems une interruption dans l'art, dit Pline (1), & une nouvelle époque d'artiſtes commença ſeulement avec l'Olympiade CLV, qui à la vérité n'eurent pas la célébrité de leurs prédéceſſeurs, mais dont cependant le talent ne fut pas ſans quelque mérite : Anthée, Calliſtrate, Polyclès, &c. La Grèce ne ſe trouva pas alors dans une poſition favorable aux arts. Les Achéens languiſſoient ſous l'oppreſſion des Romains, la Macédoine devint une province romaine dans l'Olympiade CLIII; & juſque-là, cette époque paroît la plus extraordinaire de toutes. Cependant on peut prouver d'un autre côté, que l'Olympiade CLV,

(1) *Ceſſavit deinde ars.* Winkelmann croit fauſſement, que l'art fut entièrement oublié ; & par-là, il s'embarraſſe dans de nouvelles difficultés. Pline a ſeulement voulu dire, que depuis l'Olympiade CXX, juſqu'à celle CLV, il ne trouvoit pas qu'on eût fait mention d'artiſtes en bronze. Je paſſe ici ſous ſilence une foule d'anachroniſmes qui ſe trouvent par-tout dans ce chapitre.

fut une époque très-favorable dans l'hiſtoire, pour y placer les noms des grands hommes de ce tems-là. Dans la ſeconde année de cette époque mourut Eumenès II, roi de Pergame, prince prudent, habile politique, & ami des muſes. Il fonda la grande bibliothèque de Pergame, & fut le protecteur zèlé des beaux-arts. Il avoit enrichi, non ſeulement ſes propres états, & ſur-tout les temples, de beaucoup d'ouvrages de l'art; mais il en avoit auſſi donné en préſent à la plupart des principales villes de la Grèce (1). Il paroît avoir cherché à donner de l'occupation aux artiſtes; & c'eſt, en effet, le premier & le plus important ſoin que doit avoir un prince qui cherche à faire refleurir les arts. Il eſt donc à préſumer qu'il y avoit à la cour de Pergame beaucoup de ſavans célébres, ainſi que d'habiles artiſtes; & c'eſt de la même manière qu'il s'en trouvera & s'en formera bientôt par-tout, (malgré ce

(1) Voyez Strabon, *XIII*, *p.* 926 Polyb. *Exc. T. III*, *édit. de Vienne*, *p.* 128.

que l'on peut dire du caractère national & de l'influence du climat) du moment que les princes & les gens riches ſe propoſeront ſérieuſement de favoriſer les arts avec prudence & diſcernement. Le pays des Myſéens & des Galates, n'avoit juſqu'alors jamais été la patrie des arts & des ſciences.

On ſe ſeroit ſans doute attendu à trouver dans Pline une époque des arts qui auroit eu rapport aux tems où la cour d'Egypte fut dans toute ſa ſplendeur. A la vérité, nous n'avons pas des notions ſuffiſantes ſur l'état des arts ſous les Ptolémées : il paroît auſſi, que les grands princes de cette famille ſe ſont plus attachés à protéger les ſciences ; cependant nous ſavons très-bien, même en nous rappellant ſeulement la deſcription faite par Athénée des fameuſes entrées, qu'Alexandrie poſſéda un grand nombre de chef-d'œuvres de l'art. Au reſte, nous n'avons aucun renſeignement ſur les artiſtes que cette cour peut avoir accueillis ; mais nous ignorons également l'hiſtoire des rois d'Egypte, en général. Auſſi-tôt que la cour

gouverne dans un état, ou que le prince paſſe inſenſiblement au deſpotiſme, c'en eſt fait de la liberté & de la dignité de l'hiſtoire. Ce grand & impoſant tableau des événemens, qui doit ſervir à l'inſtruction des hommes, ne devient qu'une vile eſquiſſe des nouvelles de la cour; quelquefois ſeulement le champ s'agrandit, de tems en tems, un peu par les relations des marches d'armées, des batailles & des ſièges; mais l'eſprit & le cœur y ſont rarement intéreſſés. L'hiſtoire des empereurs romains n'eſt, malgré tout le talent de Tacite, qu'une pitoyable chronique; & cela ne peut être autrement; car comment un homme libre & raiſonnable peut-il s'occuper long-tems & avec quelque avantage des pitoyables cabales des cours, des vues étroites & viles des affranchis & des maîtreſſes, qui, tour-à-tour, cherchent à s'élever, à ſe maintenir en faveur, ou à accélérer la chûte de leurs concurrens & de leurs rivales (1).

(1) Winkelmann, dans ſon *Hiſtoire de l'Art*, *L. VI*, *ch.* 4. *§.* 2. parle de deux têtes d'une pierre appellée Baſalte par les antiquaires, qui, ſuivant lui, doi-

Je paſſe aux *Epoques de la peinture*, que Pline rapporte dans ſon trente-cinquième livre. Cet hiſtorien s'étonne ici, de ce que les Grecs (1) ne commencèrent que dans l'Olympiade XC, à faire mention de peintres célébres; tandis que dès la quatre-

---

vent être de ce tems. Curieux de connoître le père de chaque enfant, il a voulu auſſi ſoutenir ici que ces deux têtes étoient celles de deux vainqueurs aux grands jeux de la Grèce, originaires d'Alexandrie, & à l'honneur deſquels leurs compatriotes doivent avoir érigé des ſtatues. Il a prétendu auſſi, que l'un des vainqueurs avoit remporté le prix de la courſe des chars, & l'autre celui de la lutte. Comme parmi plus de cent que nous ne connoiſſons pas, les noms de quatre ſe ſont conſervés par haſard, il cherche parmi ces quatre, les deux dont les têtes doivent être venues juſqu'à nous. Je reſpecte trop la mémoire de Winkelmann, pour mettre, dans ſon vrai jour, tout ce qu'il y a de ridicule dans cette aſſertion. Mais je me crois obligé d'avertir les jeunes lecteurs, que de pareilles explications forcées d'anciens monumens, ſe trouvent ſans nombre dans ſes ouvrages. Le paſſage dont il s'agit ici contient encore d'autres inexactitudes. Il n'eſt pas vrai, que les noms des vainqueurs, placés ſur les chars, déſignoient l'Olympiade dans laquelle ils avoient remporté le prix; mais les chronologiſtes employoient à cela les noms de ceux qui diſputoient le prix à la courſe. *στάδιος.*

(1) *Non conſtat ſibi in hac parte græcorum diligentia, Lib. XXXV*, 8, *ſect.* 34. Ainſi Pline avoit ici ſous les yeux des *auteurs Grecs*, d'après leſquels il travailloit.

vingt-troiſième Olympiade, ils avoient déja parlé de leurs célébres ſtatuaires en bronze & en ivoire; & que même avant cette époque, on connoiſſoit déja les noms de pluſieurs peintres. Il paroît que Pline n'a pas beaucoup réfléchi ici, en s'étonnant ſi facilement d'une choſe fort naturelle. Cette indication d'artiſtes célébres, n'étoit pas une hiſtoire de l'art proprement dite, qui auroit exigé que les noms des artiſtes de tous les genres fuſſent exactement rapportés : de pareilles indications n'ont pas été rédigées dans cette vue. Dans les hiſtoires ou dans les chroniques des beaux ſiècles de la Grèce, les perſonnages les plus célébres dans chaque genre ont été indiqués à des endroits commodes & déterminés ; & dans leur nombre on n'a pas fait mention de tous les peintres, mais ſeulement des plus fameux. Phidias & ſon frère Panœnus, ne ſe diſtinguèrent pas parmi les peintres pour avoir manié quelquefois le pinceau en paſſant. La circonſtance unique, qui eſt vraiment ſurprenante, c'eſt qu'il n'ait pas été queſtion de Polygnote & de Micon; car ces deux

artiſtes, conjointement avec Panœnus, le frère de Phidias, avoient fait les peintures du célèbre portique, appellé le Pœcile, à Athènes. Ces peintures doivent avoir été faites vers le tems où Pline place Phidias; parconſéquent, aſſez long-tems après la ſeconde irruption des Perſes (1).

---

(1) Polygnote a repréſenté Elpinice, la ſœur de Cimon, ſa maîtreſſe, en Laodice, parmi les figures des Troyennes. Plutarque, *Cimon*, *p.* 480, *au bas*. La bataille de Marathon fut, comme on ſait, du nombre des ſujets repréſentés en peinture, & ſi Panœnus y a peint Miltiades & d'autres Grecs d'après nature, (*iconicos duces pinxiſſe*), il ne peut l'avoir fait, que d'après des oui-dire; car il eſt venu long-tems après. Voyez Pline, *XXXV*, *ſec.* 34, *F.*, où il le place dans l'Olympiade LXXXIII; comparez avec Pauſanias, *V*. 11, *p.* 402. Dans l'endroit où Pline parle de ce peintre, il y a une aſſertion ſingulière. Phidias, dit-il, commença d'abord par être peintre, & a exécuté en peinture un Jupiter Olympien, à Athènes, *Olympiumque Athenis ab eo pictum*, non *clipeumque A.*, comme on liſoit avant Hardouin; cependant Gronovius avoit déja rectifié cette leçon; mais il veut qu'on entende *Olympium* de Périclès. Il eſt hors de doute, que Périclès portoit ce ſurnom; mais que ſans une indication plus préciſe, il doive être déſigné par le mot *Olympius*, cela ne me paroît pas démontré. Le tableau de la main de Phidias, quel qu'en ait été le ſujet, a donc été exécuté à Athènes; Pline le dit poſitivement, quoiqu'il n'en ſoit pas fait mention ailleurs. Pline ajoute, que ſon frère vécut dans

Ce que Pline rapporte plus bas, eſt très-remarquable. Il dit, que dans ces tems-là, il y eut auſſi à Corinthe

---

l'Olympiade LXXXIII, ainſi que tout le monde le ſait, *fuiſſe Panænum fratrem ejus, qui clipeum intus pinxit, Elide, Minervæ, quam fecerat Colotes, Phidiæ diſcipulus, & in faciendo Jove Olympio adjutor.* C'eſt un des paſſages les plus confus, ſur lequel on a montré beaucoup d'érudition critique. Hermolaus Barbarus, ſans s'appuyer ſur aucun manuſcrit authentique, avoit ſuppoſé *in agide Minervæ.* Gronovius a rétabli la première leçon en plaçant ainſi les mots : *Panænum ejus fratrem, qui & clipeum intus pinxit Elide Minervæ.* Durand rapporte, d'après la première édition de Véniſe, *pinxit Minervæ Elide.* Voici à mon avis, le ſens de ce paſſage : « *Panænus —, qui peignit* » *l'intérieur du bouclier de Minerve à Elis; de la* » *même Minerve fait par Colotes, élève de Phidias,* » *qui a travaillé avec ſon maître à la ſtatue du Jupiter Olympien.* Il n'eſt pas fait mention ailleurs de cette Minerve de la ville d'Elis; (car c'eſt de celle-ci qu'il eſt queſtion) mais bien du temple, où cette ſtatue doit avoir été placée, & où ſe trouvoit un tableau de Panœnus en freſque; de maniere que les murs & le plafond en étoient probablement peints; car le paſſage de Pline, *XXXVI*, 23, *ſect.* 55, s'y rapporte ſans doute. *In Elide ædes eſt Minervæ, in qua frater Phidiæ, Panænus, tectorium induxit lacte & croco ſubactum, ut ferunt, &c.* Nous ne pouvons pas déterminer, ſi la ſtatue de Minerve étoient de bronze ou de marbre. Une Vénus Uranie, d'ivoire & d'or, de Phidias, fut placée dans le temple de cette déeſſe, de la même ville. Pauſanias, *VI*, 25. Pline fait encore une fois mention de Colotes, parmi les ſtatuaires en bronze, avec la remarque, qu'il avoit ſupérieure

& à Delphes, c'eſt-à-dire, aux jeux iſtmiques & pythiques, des concours pour le prix de la peinture. Suivant le récit de Pline, Panœnus & Timagoras de Chalſis paroiſſent avoir été les premiers auteurs de ces concours,

---

ment travaillé des philoſophes. Pline, *XXXIV*, *ſection* 19, 27, répète au même endroit, qu'il a aidé Phidias, lorſque celui-ci exécuta ſon Jupiter Olympien. Cependant que cette ſtatue de Minerve ait été de telle matière que l'on voudra, ce ſeroit toujours une ſingulière idée, que de penſer qu'on eût peint la partie intérieure & concave du bouclier. En pareil cas, on s'attendroit plutôt à y trouver des bas-reliefs; & ſuivant Pline, *XXXVI*, 4, *ſect.* 4, cela fut exécuté ainſi à la ſtatue de Minerve, dans le Parthenon à Athènes : *ejusdem (ſcuti) concava parte deorum & gigantum dimicationem.* Ce ſera toujours un travail employé à un endroit peu convenable; cependant il étoit moins déplacé qu'une peinture ſur un ouvrage de bronze ou de toute autre matière dure. A-préſent, je vois auſſi que M. Falconet ne plaiſante pas ſans raiſon, ſur ce mêlange de peinture & de ſculpture. Je crains preſque, que Pline, ou l'auteur qu'il avoit ſous les yeux, n'ait mal compris le mot grec γραφὴ, qu'en pareil cas, on employoit pour déſigner des bas-reliefs. Au reſte, s'il s'agiſſoit des peintures de Panœnus, il auroit ſur-tout fallu faire mention du grand nombre de ſes tableaux, qui ſe trouvoient dans le temple de Jupiter à Olympie, où il avoit également aidé ſon frère, en travaillant avec lui à la ſtatue du Jupiter Olympien. Voyez Strabon, *VIII*, *p.* 542, 3d Pauſanias, *V*, 11, *p.* 402.

où Timagoras remporta la victoire(1).

La première époque des peintres que Pline a trouvé dans les auteurs grecs, c'eſt l'Olympiade XC. Dans ce tems vivoient Aglaophon, (probablement un autre peintre de ce nom que le père de Polygnote), Céphiſſodore, Phrylus & Evenore, le père & le maître de Parrhaſius. On peut indiquer le motif de cette époque d'une manière très-ſatisfaiſante; dans l'année précédente fut conclue la fameuſe paix de cinquante ans, qui interrompit pour quelques années la guerre du Péloponnèſe entre Lacédémone & Athènes. Ce fut une époque où les hiſtoriens pouvoient reſpirer & rapporter, avec d'autres événemens du tems, les noms des hommes célébres qui vivoient alors.

Démophile d'Himéra & Néſéas de Thaſus doivent avoir vécu vers le même tems; car Pline dit, en

(1) Pline ajoute : *Quod & ipſius Timagoræ carmine vetuſto apparet, chronicorum errore non dubio*; Ces derniers mots ne peuvent rien ſignifier de plus, ſi ce n'eſt que les chronologiſtes ont eu tort de ne pas l'avoir cité, & d'avoir négligé d'établir plutôt des époques pour les peintres célébres.

parlant d'eux, qu'ils paſſoient pour avoir été les maîtres de Zeuxis. Il rapporte plus bas, que quelques auteurs plaçoient Zeuxis, dans l'Olympiade LXXXIX (1), mais que cette

(1) Hardouin place ici à tort, l'Olymp. LXXIX, d'après quelques manuſcrits & anciennes éditions; car, ce que Pline ajoute à cet endroit, du tems des maîtres de Zeuxis, prouve, qu'il ne peut avoir eu ſous les yeux une date auſſi reculée. Du reſte, il paroît, que quelques anciens ont rejetté Zeuxis, juſque dans cette Olymp. LXXIX; car chez Euſèbe, il y avoit une note à côté de l'Olympiade LXXVIII, 2. Suivant Saint Jérôme & Syncellus: Ζευξις ζωγραφος ἐγνωρίζετο, (*Zeuxis pictor agnoſcitur, dit S. Jérôme, c'eſt-à-dire, fut célèbre*). On a peine à comprendre, comment des chronologiſtes ont pu ſe tromper d'une ſoixantaine d'années. Cependant je crois pouvoir expliquer cette erreur de la manière ſuivante. L'Olympiade LXXVIII, 2, étoit pour les recherches des anciens chronologiſtes un point important, par rapport au banniſſement de Thémiſtocle, à ſa retraite à la cour de Perſe, & à l'année de ſa mort, qui étoit fondée ſur les deux événemens précédens. Quiconque s'eſt occupé de l'hiſtoire grecque, ſe reſſouviendra ſûrement, combien ce point de chronologie a cauſé de travail & de recherches aux anciens ſavans. Thucydide, Plutarque, Diodore de Sicile, Nepos, tous en parlent. Comparez Dodwell, *Annal Thucyd. ad Olymp. LXXVIII*, 2 & 4. Qui ſait, de quelle manière un ancien chronologiſte a fait à cette occaſion, mention de Zeuxis? Un compilateur ſuivant prit enſuite l'année indiquée pour la véritable époque de ce peintre célèbre.

année convenoit mieux à ſes deux maîtres. Il réſulte de-là, que d'autres ont pris pour une époque l'Olympiade même dans laquelle la paix de cinquante ans fut conclue, pour y rapporter les noms des hommes célébres; & que l'un ou l'autre, avoit trop étendu cette période, puiſque Zeuxis même s'y trouvoit placé; qui cependant l'auroit été bien plus exactement vingt années après.

Seize ans plus tard, il eſt fait mention d'Apollodore : Olympiade XCIV. Voici encore une époque pour l'hiſtoire, & qui l'eſt auſſi peu pour l'art, que pour les artiſtes. Dans cette année, Athènes fut forcée de ſe rendre à Lyſandre, & la guerre du Péloponnèſe ſe termina d'une manière déſavantageuſe pour cette république. C'eſt donc avec raiſon, qu'on prend pour cela l'Olympiade XCIV, plutôt que l'Olympiade XCIII, que Durand veut faire adopter, en s'appuyant ſur deux anciennes éditions; car quoique le retour d'Alcibiade à Athènes tombe au commencement de cette Olympiade, où Denis s'empara auſſi du pouvoir ſuprême à Syracuſe,

Syracuſe, elle n'eſt cependant pas auſſi propre à faire époque que l'Olympiade ſuivante.

Quant à Zeuxis, Pline ne le place pas ſeulement dans une Olympiade; mais, ce qu'il n'a aucun fait pour des autres artiſtes, il indique juſqu'à l'année de l'Olympiade. Il ſemble donc avoir ici quelque choſe de particulier en vue, ce qui paroiſſoit d'abord aſſez difficile à deviner (1). Pline dit : « Dans la » quatrième année de la quatre-vingt-» quinzième Olympiade, Zeuxis fran-» chit entièrement les portes de l'art, » ouvertes par Apollodore ». On ſeroit tenté de croire, que c'eſt dans cette année que Zeuxis avoit achevé ſon premier ouvrage, ou du moins ſon premier tableau d'une grande compoſition. Cependant on ne trouve nulle part rien qui puiſſe juſtifier cette conjecture. Au contraire, peu après Pline fait mention d'un tableau qui repré-

(1) Bayle, à l'article Zeuxis, montre ſa ſurpriſe de ce que Pline a voulu fixer à une ſeule année la célébrité de cet artiſte. Mais les raiſonnemens qu'il fait à ce ſujet n'éclairciſſent pas la choſe, & ce ſeroit prendre ici une peine inutile que de les réfuter.

ſentoit le dieu Pan, dont Zeuxis fit préſent à Archelaus, parce qu'il avoit une ſi grande idée du mérite de cet ouvrage, qu'il croyoit que tout ce qu'on pourroit lui en donner ſeroit au-deſſous de ſon véritable prix. Archelaus, roi de Macédoine, mourut dans l'Olympiade XCV, 2; & il eſt probable que ce tableau ne fut pas le premier de Zeuxis; car les artiſtes ne ſe permettent de pareils mouvemens d'amour-propre, qu'après avoir acquis une grande célébrité. Ainſi Zeuxis avoit déja fourni de grands ouvrages long-tems avant que d'avoir franchi les portes de l'art. Voici, à mon avis, la manière dont on peut expliquer ce paſſage. L'expreſſion de Pline ne doit pas être priſe à la lettre; elle eſt ſeulement un de ces tours recherchés dont il aimoit à ſe ſervir; il a donc ſimplement voulu dire: que vers ce tems-là vivoit Zeuxis, qui porta l'art encore plus loin. L'attention de Pline à indiquer l'année d'une Olympiade, tombe directement ſur l'erreur qu'il rélève, & par laquelle ce peintre a été placé par d'autres hiſtoriens, dans l'Olympiade LXXXIX. Quant à la

quatrième année, même de l'Olympiade XCV, elle ne ſert abſolument que d'une époque hiſtorique, qu'il eſt facile de trouver. C'eſt dans cette année qu'Agéſilas ſuccéda à Agis dans la dignité royale à Sparte; & il fit enſuite les préparatifs pour la célébre expédition en Aſie, qu'il exécuta en effet dans la première année de l'Olympiade ſuivante XCVI, 1. Un hiſtorien plaça donc à cette année Zeuxis, parmi les autres hommes célébres de la Grèce; & il ne paroît pas difficile de dire quel eſt cet hiſtorien : ce ne peut-être qu'Ephore même, qui commença ſon hiſtoire par le retour des Héraclides dans le Péloponnèſe (1). Il eſt probable, que dans ſa chronologie, il s'eſt ſervi de la ſuite des rois de Sparte; au moins réſulte-t-il des endroits où il eſt cité, qu'il a raconté tous les événemens relatifs à Sparte avec beaucoup plus d'exactitude que les autres hiſtoriens.

De tout ce que je viens de dire il réſulte donc, que l'Olympiade XCV, 4, eſt ſimplement une année, où

(1) Diodore, *IV*, *pr. XVI*, 76.

Pline trouva dans une chronique une notice ſur Zeuxis, comme d'un peintre célébre; que parconſéquent, on ne peut attacher d'autre ſignification à ce paſſage, ſinon que, vers ce tems-là vivoit Zeuxis, qui, comme peintre, jouiſſoit déja d'une très-grande réputation. Ainſi vingt-cinq ans auparavant, vers l'Olympiade LXXXIX, il pouvoit déja être un jeune peintre de mérite; mais l'époque de ſon grand talent & de ſa célébrité ne doit pas être fixée plutôt. Quintilien, en voulant ſeulement indiquer à-peu-près une époque, avoit donc raiſon de dire (1): « Que Zeuxis & » Parrhaſius n'étoient pas fort éloignés » l'un de l'autre, & qu'ils ont tous les » deux fleuri preſque en même-tems, » vers le commencement de la guerre » du Péloponnèſe; car dans un dialo- » gue de Xénophon, Socrate s'entre- » tint avec Parrhaſius ». La guerre du Péloponnèſe dura depuis l'Olympiade LXXXVII, 2, juſqu'à l'Olympiade XCIV, 1 (2).

(1) Quintil. *XII*, 10, 4. Comparez Xénoph: *Mem. Socr. III*, 10. La mort de Socrate arriva dans l'Olympiade, XCV, 1.

(2) Bayle pas n'a conſulté Plutarque, lorſqu'à l'en-

Les contemporains de Zeuxis furent Timanthe, Androcyde, Eupompe. Euxénidas, le maître d'Ariſtide, & Eupompe, le maître de Pamphile, dont Appelle fut l'élève, doivent auſſi avoir vécu vers ce même tems.

Les époques ſuivantes indiquées par Pline ſont, l'Olympiade CVII, dans laquelle floriſſoient Echion & Thérimaque (1). On n'apprend rien d'autre de ce dernier (2); mais on retrouve ailleurs Echion au nombre des peintres célébres. Le motif qui a fait placer leurs noms dans cette Olympiade, eſt, à ce que je préſume, le récit de quelque hiſtorien de la conſtruction du fameux mauſolée. L'indication des artiſtes du tems fut une diſgreſſion naturelle. Mauſole mourut l'année auparavant, Olympiade CVI, 4.

---

droit cité plus haut, il prétend placer Zeuxis, avec Phidias & Périclès, dans la même époque. Le paſſage de Plutarque eſt, *in Pericle*, *p.* 159 *D.*

(1) *Clari etiam, Ol. CVII, exeilere, E & T.*

(2) Durand, ſur Pline, *XXXVI p.* 257, s'aviſe de croire qu'il faut lire *Timomaque*, qui eſt un nom célébre. Le ſeul mal qu'il y ait, c'eſt que ce Timomaque n'a vécu que du tems de Céſar. Voyez Pline, *XXXV*, 5, 40, 10.

La seconde année de l'Olympiade CXII, mit fin à l'empire des Perses. Après la bataille d'Arbelle, Alexandre s'empara du trône de Darius, fugitif. Apelle étoit déja célébre vers ce tems-là ; ainsi l'époque de cet artiste pouvoit très-bien être placée dans une année si mémorable pour l'histoire. Mais il survécut long-tems à Alexandre ; ce qui d'un côté est prouvé, parce qu'il a fait le portrait du roi Antigone, & de l'autre, par l'anecdote qui dit, qu'il s'est présenté à la table du roi Ptolémée à Alexandrie, sans y avoir été invité (1). Il eut pour contemporain Protogène, qu'il alla voir à Rhodes. On peut se faire une idée de l'étendue donnée à de pareilles époques, par l'exemple suivant. Nous savons que pendant le siége de Rhodes, Protogène ne cessa point de travailler tranquillement dans le fauxbourg de cette ville au milieu des troupes de Démetrius ; par conséquent, dans l'Olympiade CXIX, 1. Ceci fait une différence de vingt-huit ans, au tems où il est fait men-

(1) Pline, *à l'endroit cité*, §. 14.

tion d'Apelle, qui cependant fut son contemporain.

Le reſte des artiſtes de ce genre ſont rapportés par Pline, ſoit comme contemporains des premiers ou de leurs élèves. Euphranor ſeul eſt relégué dans la CIV Olympiade (1); mais ce n'eſt-là qu'une ſimple répétition priſe des époques des ſtatuaires en bronze, parmi leſquels Euphranor avoit déja été cité.

Il ne me reſte plus qu'à examiner les époques des artiſtes qui ont travaillé en marbre (2). Ici Pline remonte de nouveau aux premiers tems. Dipœnus & Scyllis vivoient encore du tems de l'empire des Mèdes, ainſi avant que Cyrus ne régnât en Perſe. Pline ajoute : *c'eſt-à-dire, vers la cinquantième Olympiade (3)*. Le commencement de l'empire de Cyrus tombe vingt ans plus tard, dans l'Olympiade LV. Je penſe que pour s'arrêter à cette Olympiade L, Pline n'a pas eu d'autre motif que ſa volonté

(1) Pline, *ibid*, *ſ*. 25.
(2) Pline, *L. XXXVI.*
(3) *Hoc eſt Olympiade circiter, L.*

ou le ſimple haſard ; & qu'il a ſeulement cherché à reculer cette époque. Un ſemblable haſard fixe celle de Bupalus & d'Anthermus ; ils étoient les contemporains du poëte Hipponax, qui vécut vers l'Olympiade LX. C'eſt encore là une époque hiſtorique ; car dans le cours de cette Olympiade Cyrus réunit l'empire de Babylone à ceux des Perſes & des Mèdes qu'il poſſédoit déja (1). Le biſaïeul de ces deux artiſtes étoit ſtatuaire en marbre ; & Pline fait remonter cette famille d'artiſtes juſqu'au commencement des Olympiades. J'ai remarqué dans un autre endroit, que Pline a été fort généreux dans ce calcul, & que ce biſaïeul Melas, dont il s'agit ici, ne peut pas avoir fleuri beaucoup plus tard que l'Olympiade XXXVIII.

Pline ajoute enſuite une remarque

(1) Cette même époque paroît s'être conſervée dans Saint-Jérôme, *Chron. Euſeb.* ; car à l'Olympiade LX, ſe trouve : *Hippicus*, chez d'autres *Hibicus*, *carminum ſcriptor agnoſcitur*. Le nom d'Hipponax s'écarteroit cependant trop de ces deux fautes de copiſte ; & il eſt poſſible, que les chronologiſtes aient auſſi placé *Ibycus*, dans cette même Olympiade.

bien ſingulière : « De cette manière, » dit-il, l'art de ſculpter le marbre, » dont l'origine remonte juſqu'à l'éta- » bliſſement des Olympiades, eſt plus » ancien de 332 ans que la peinture » & l'art de la ſtatuaire en bronze, » qui ne commencèrent qu'à Phidias » dans l'Olympiade LXXXIII » (1). Mais d'après l'aſſertion de Pline même, cette Olympiade LXXXIII fut l'époque de la plus grande perfection de ces deux derniers arts ; & alors il en exiſtoit des ouvrages, auſſi-bien qu'en marbre, faits dans les premiers tems de l'art. Ailleurs, il diſtingue lui-même les eſſais de l'art qui cherche à ſe perfectionner, des chef-d'œuvres de l'art parvenu au plus haut degré de perfection. Cette remarque ſe trouve encore davantage en contradiction avec ce qu'il a rapporté de la peinture même ; c'eſt-à-dire, qu'il y eut

(1) *Non omittendum hanc artem*, (ſulpturam), *tanto vetuſtiorem fuiſſe quam* picturam *aut* ſtatuariam, *quarum utraque cum Phidia cœpit*, *&c.*, XXXVI, 5, 4, 3. Ici l'acception des mots employés par Pline, eſt très-frappante : il ſe ſert de *Sculptura* pour le marbre, *de ſtatuaria* pour le bronze ; ainſi que *Statuarii*, *de Toreuta*, *Cœlatores*, pour ſignifier les artiſtes en bronze.

des peintres long-tems avant l'époque indiquée par les Grecs. M. Falconet a fait la même obſervation que moi (2); & il a combattu Pline en partie par de très-anciens ouvrages cités par Pauſanias, & en partie par des exemples pris de l'art chez les Romains. Mais ceci n'étoit pas à ſa place; car Pline parle ici ſeulement des Grecs, & ce qu'il en dit doit être apprécié d'après les ouvrages qu'il étoit forcé de conſulter : en le jugeant ainſi, on trouvera que ſon aſſertion n'eſt pas ſi déplacée. Il a pu donner plus d'ancienneté à la ſculpture en marbre qu'à la peinture, (pour fixer l'époque de la peinture conformément à la méthode adoptée par les auteurs grecs, qu'à la vérité il avoit combattue lui-même) ainſi qu'à l'art de la ſtatuaire en bronze; parce que dans les ouvrages d'après leſquels il travailloit, il n'a pas trouvé parmi les Grecs des artiſtes & des productions de ces deux arts plus anciens que Phidias.

---

(1) *T. II, p. 46.*

Cependant l'époque de la plus grande perfection de la ſculpture en marbre appartient au tems de Phidias ; ou, pour parler plus exactement, elle commença avec Praxitèle ; car quoique Phidias ait auſſi-bien travaillé en marbre qu'en bronze, & que de ſes deux élèves Alcamène & Agoracrite, il ait formé deux célébres ſculpteurs en marbre, il ne dût cependant pas ſa réputation à ce genre d'ouvrages. Ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que Pline, lorſqu'il devroit citer des ouvrages en marbre (1), s'amuſe à faire la deſcription des bas-reliefs de la partie extérieure & intérieure du bouclier de la ſtatue de Minerve, placée dans le Parthenon, ainſi que de ſa chauſſure. Ces morceaux étoient

(1) Au moins auroit il dû nous donner une idée des grands & ſublimes ouvrages de cet artiſte. Au lieu de cela, il rapporte ce qu'il y avoit plutôt à critiquer dans la grande ſtatue de Minerve ; c'eſt-à-dire, toutes ces petites fineſſes & tous ces ornemens, qui, vu la grandeur de la ſtatue, devoient être ſans effet, ou nuire à celui de l'enſemble ; & ici l'on ne peut pas oppoſer grand choſe au jugement ſévère, que M. Falconet en porte. Cependant la Παντοραι γενεσις ne ſauroit être traduite exactement par *naiſſance de tous les dons*,

travaillés en or & non en marbre ; à moins que ce n'ait été la baſe qui ſervoit de ſiège à la déeſſe, & ſur laquelle étoit repréſentée la naiſſance de Pandore avec vingt figures de divinités, parmi leſquelles une Victoire admirablement travaillée frappoit ſur-tout les yeux (1).

---

(1) Ainſi que Pline s'exprime, *Ibi*, (*in baſe*), *Dii ſunt XX numero naſcentes*, *Victoria præcipue mirabili*. On ne peut entendre autrement ce paſſage, qu'en mettant la Victoire au nombre des vingt divinités. Cependant on trouve dans Pauſanias, *I*, 24, *p.* 58, que la déeſſe de la Victoire étoit une figure iſolée, haute de quatre coudées, à laquelle on veut appliquer le paſſage de Pline. Mais qu'on compare la ſtatue du Jupiter Olympien, chez Pauſanias, *V*, 11; celle-ci tenoit auſſi une Victoire à la main, & quatre autres Victoires étoient néanmoins placées au pied du trône. Pourquoi cette déeſſe n'auroit-elle pas été employée également deux fois dans les ornemens, ajoutés à la ſtatue de Minerve ? Cependant ce qui me frappe plus encore, & que d'autres ne trouvent pas choquant, ſont *les vingt divinités qui naiſſent*, (*ubi ſunt Dii XX*, *numero naſcentes*). Quelle idée peut on ſe faire de leur repréſentation ? Ces divinités étoient-elles repréſentées comme des enfans nouveaux-nés, ou leurs mères paroiſſoient-elles au moment de leurs couches ? L'un & l'autre, auroit été un ſujet auſſi extraordinaire qu'uniforme. Je ne doute nullement que le mot *naſcentes*, ſoit une gloſſe mal-adroite, ajoutée par un ignorant, qui aura voulu expliquer Παιδωρας γενεσις. En mettant ſeulement : *Ibi Dii ſunt XX numero*, le

Le tems où vécut Praxitèle, postérieur aux artistes précédens, étoit déja fixé parmi les statuaires en bronze; c'est-à-dire, à l'Olympiade CIV; Céphissodore fut son fils. Ensuite vient Scopas. Le tems où floriſſoit cet artiſte offre de très-grandes difficultés, qui ont embarrassé d'autres savans avant Winkelmann(1). Ces difficultés viennent de Pline même, qui, à l'endroit cité, le place après Praxitèle; & ailleurs parmi les artiſtes qui travaillèrent au mausolée; ensuite parmi ceux qui furent employés à la construction du temple de Diane à Ephèse; tandis qu'on le trouve dans un autre endroit parmi les artiſtes de l'Olympiade LXXXIX (2).

Il est étonnant que les savans se soient arrêtés à la seconde indication; ils devoient nécessairement s'égarer par-là dans une fausse route. Win-

---

passage devient exact, parce que les dieux se rassemblèrent, en effet, autour de Pandore nouvellement créée, & la douèrent chacun d'une prérogative particulière. Voyez Héſiod. *Op. & D. v.* 60 *& ſuiv.*

(1) Depuis peu, M. le conseiller Martini a traité ce sujet fort au long, dans sa savante *Dissertation ſur les cadrans ſolaires*, *p.* 89 *& ſuiv.*

(2) Pline, *XXXIV*, 8, 5, 19, *p.*

kelmann en fait le contemporain de Phidias & de Polyclète ; enſuite il eſt embarraſſé de l'écarter du temple de Diane conſtruit beaucoup plus tard : il a cru lever la difficulté en changeant les mots de Pline (1); mais il n'a pas fait attention que ſans cela le mauſolée renouvelloit toujours le même embarras.

On pourroit dire que ces variations de Pline viennent de ce qu'en rédigeant les paſſages dont il s'agit, il conſultoit différens auteurs. C'eſt une poſſibilité qu'il ne faudroit jamais perdre de vue en étudiant Pline ; mais il n'eſt pas néceſſaire d'aller ſi loin. Conformément aux règles de la plus ſaine critique, on doit, lorſqu'il y a contradiction dans les époques de l'hiſtoire, toujours préférer celle qui s'accorde le mieux avec les événemens connus & avérés ; en conſidérant les autres comme de ſimples indications de noms & de dates, ſur

(1) *Cælatæ uno e Scapo*, au lieu *uno a Scopa*. Cette correction n'eſt pas même conforme au génie de la langue ; car il faudroit ajouter, *ſingulæ* au paſſage.

leſquels il eſt plus facile de ſe tromper. Il y a une infinité de dates & de faits hiſtoriques qui prouvent que Scopas doit avoir vécu beaucoup plus tard. Dans un ſeul endroit ſon nom ſe trouve rapporté avec une année différente ; n'eſt-il pas naturel de chercher l'erreur plutôt dans ce dernier cas que dans le premier ? Pourquoi s'obſtine-t-on donc à traiter la choſe à rebours ?

Mais avant que d'aller plus loin, je raſſemblerai toutes les preuves qui conſtatent que Scopas doit avoir vécu plus tard que dans l'Olympiade CIV.

Dans le catalogue des ſculpteurs en marbre, Pline le place immédiatement après Praxitèle (1), dont l'Olympiade CIV eſt l'époque, & après Cephiſſodore, fils de ce dernier. Les contemporains & les rivaux de Scopas, furent Bryaxis, Thimothée, & Léocharès. Pline, en parlant de Bryaxis, fait mention d'une ſtatue de Séleucus (2), qui ne peut être

(1) Pline, *XXXVI*, 5, 4, 7.
(2) Pline, *XXXIV*, 5, 19, 13.

nue le général & un des ſucceſſeurs d'Alexandre. Probablement c'étoit la même ſtatue de bronze qui ſe trouvoit placée dans le Pœcile à Athènes (1), ainſi que les ſtatues d'Eſculape & d'Hygiéa du même artiſte ſe voyoient à Mégare (2). Pline lui-même place les ſtatuaires en bronze, à l'Olympiade CII (3), tems où vécut Léocharès. Les autres ouvrages de Scopas ſe rapportent à la même époque ou à une autre plus reculée; par exemple, la famille d'Alexandre avec Olympias & Roxane, ainſi que la ſtatue d'Iſocrate, que lui fit ériger Thimothée, général des Athéniens, dont le banniſſement eut lieu dans l'Olympiade CV, 4.

Au ſurplus, tous ces artiſtes qui ſont cités, comme ſes contemporains, ont travaillé avec lui au mauſolée (4); & nous ſavons que le tems de la conſtruction de ce fameux monument eſt fixé avec préciſion; de ſorte qu'il

(1) Pauſan. *I*, 23, *pr.*
(2) Idem, *I*, 40, *f.*
(3) Pline, *XXXIV*, 8, 5, 19, *pr.*
(4) Pline, *XXXVI*, 5, 4, 9.

peut;

peut, en général, être adopté comme une époque très-importante dans l'hiſtoire de l'art. Mauſole, roi de Carie, mourut Olympiade CVI, 4, c'eſt-à-dire, l'an 353 avant l'ere chrétienne. Artémiſe commença la conſtruction du tombeau de ſon mari, mais elle mourut trois ans après, ſavoir, l'an 351 avant J. C., de ſorte que ce monument ne fut achevé qu'après ſa mort. Pythès y fut auſſi employé, avec les artiſtes que je viens de nommer (1); & l'on ne peut pas douter que ce ſoit celui que Vitruve nomme Pytheus (2). Suivant Vitruve, Praxitèle même a travaillé au mauſolée; mais peut-être faudroit-il rejetter un certain Télocharès, que l'on cite auſſi d'après cet auteur.

Enfin, ſi Scopas a fait une colonne du temple d'Ephèſe (3), nous trouvons un indice certain qui le place à une époque moins reculée; car l'ancien temple d'Ephèſe ne fut conſumé par les flammes que dans l'O-

(1) Pline, *L. XXXVI*, 5, 4, 9.
(2) Vitruve, *Proem. Libr. VII.*
(3) Pline *XXXVI*, *ſect.* 21.

lympiade CVI ; & ſi l'on vouloit s'attacher à un incendie antérieur, qu'Euſèbe place dans l'Olympiade XCV, 3, cet événement ne s'accorderoit pas avec l'autre époque, placée dans l'Olympiade LXXXVII.

La ſeule preuve qu'on pourroit citer à l'appui de cette époque de l'Olympiade LXXXVII, ſeroit le ſimple nom de Scopas, qui ſe trouve dans le paſſage unique de Pline (1), où, pour la même Olympiade LXXXVII, il eſt cité, après Agélade, Callon & Polyclète, un certain nombre de noms dont la plupart ſont méconnoiſſables ou entièrement inconnus (2).

---

(1) Pline, *XXXIV*, *ſect.* 19, *pr.*

(2) *Phradmon*, *Gorgias*, *Lacon*, *Myron*, *Pythagoras*, *Scopas*, *Parelius*. On a corrigé *Phradmon* & *Myron*; car auparavant, il y avoit *Phragmon* & *Mycon*. Il me ſemble, que ces mots *Gorgias Lacon*, doivent être réunis. *Scopas* eſt intercallé par une main étrangère; car il appartient à la liſte des ſculpteurs célèbres en marbre, & non à celle des ſtatuaires en bronze, quoiqu'il ſoit une ſeule fois, fait mention d'une ſtatue en bronze de ſa main, qui ſe trouvoit à Elis. Pauſan. *VI*, 26, *p.* 516. D'ailleurs il n'eſt plus parlé de lui dans la deſcription ſuivante & très-détaillée des ouvrages de l'art & des artiſtes. *Parelius* paroît être un nom corrompu.

Dans un autre endroit encore, le nom de Scopas me ſemble cité à faux; ſavoir chez Plin. *XXXIV*, 8,

Or, ſi Scopas, ainſi que je crois qu'il eſt démontré, appartient à des tems poſtérieurs à Praxitèle, tous les jugemens haſardés de Winkelmann ſe réduiſent à rien, lorſqu'il dit : Qu'un caractère plus ancien de l'art étant reconnoiſſable dans la Niobé, il faut, pour cette raiſon, l'attribuer plutôt à Scopas comme à un artiſte plus ancien, qu'à Praxitèle, qui l'étoit moins : ce qui étoit rapporté par Pline comme une circonſtance difficile à décider.

ſect. 19, 33, dans le catalogue alphabétique des ſtatuaires en bronze, où il eſt dit : — *Simon canem & ſagittarium fecit. Stratonicus, cælator ille, philoſophos. Scopas utraque.* C'eſt ainſi qu'on lit ce paſſage, ſuivant la correction d'Hermolaus Barbarus, ainſi que ſuivant Hardouin, qui l'explique d'une manière encore plus ſingulière ; c'eſt-à-dire : *Scopas avoit coulé leurs ouvrages en bronze.* Auparavant on liſoit : *Scopas uterque.* Dalechamp a mis en marge : *Et Sc.* Je trouve dans les anciennes éditions de Rome, de Parme & autres : *Philoſophus Scopas utraſque*, & dans l'édition de Véniſe de 1505, *utroſque.* A mon avis, Scopas n'appartient pas du tout à ce catalogue ; principalement, parce qu'il ne contient que des artiſtes peu connus.

Au reſte, il eſt hors de doute, que le Scopas ou Scopinas de Syracuſe, cité par Vitruve, eſt abſolument différent de notre artiſte, puiſqu'il en eſt diſtingué par ſa patrie même, & que d'ailleurs rien ne juſtifie la conjecture, que ce pourroit être le même artiſte.

Scopas étoit moins ancien que Praxitèle ; & l'assertion, que la Niobé offre un caractère plus ancien de l'art, n'est peut-être que l'effet de la prévention.

Dans ce livre des sculpteurs en marbre, on ne trouve aucune autre époque, non plus que dans le trente-septième livre, où il est question des pierres précieuses ; cependant Pline a, en général, puisé ses notions pour ce dernier livre dans des sources absolument différentes. K.

DES AUTEURS

DONT PLINE S'EST SERVI

Dans ſon Hiſtoire de l'Art. ;

PAR M. HEYNE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LES notions que Pline nous a fournies des artiſtes & des productions de l'art chez les anciens ont trouvé beaucoup de contradicteurs dans les tems modernes, depuis que des ſavans, qui étoient également amateurs & connoiſſeurs éclairés, ont commencé à les apprécier. L'aveugle adorateur de l'antiquité ſe révolte contre tout ce qui lui paroît rabaiſſer ſon idole chérie ; le bel-eſprit ſuperficiel, jaloux de faire preuve de ſagacité & de pénétration, tranſforme des remarques critiques en déclamations ampoulées & ſans objet, tandis que l'homme raiſonnable & impartial prend chaque obſervation

ſelon ſa valeur réelle ; il examine, il doute, il adopte ou rejette à meſure que les choſes s'offrent à ſa réflexion, & en tout cela il ne méconnoît jamais le mérite de ſon auteur. On peut trouver très-bornées les connoiſſances que Pline avoit de l'art, ſon ouvrage peut être regardé comme une ſimple compilation, rédigée ſouvent à la hâte ; & cependant on doit ſentir le prix de ce grand homme, & lui payer le tribut de reconnoiſſance que nous lui devons pour ſes extraits de tant de livres perdus, & pour des notions recueillies avec tant de ſoin & de patience, ſans leſquelles, pour ne parler que du ſeul chapitre qui concerne l'art chez les anciens, nous nous trouverions encore dans une plus grande obſcurité, & ſouvent même dans une entière incertitude à cet égard.

Une ſuite naturelle de l'idée qu'on ſe forme communément de tout l'ouvrage de Pline, c'eſt de mettre ſur ſon compte les fables, les erreurs, les inepties de tout genre ; & les contradictions qu'il contient. On le regarde comme un auteur, qui, en

créant un ſyſtême d'hiſtoire naturelle ; étoit lui-même un profond naturaliſte, & qui, après avoir fait de nombreuſes expériences, a apprécié les obſervations des autres en examinant tout ce qu'il avoit recueilli avec le flambeau de la critique. On a, entr'autres, de pareilles idées de ce qu'il dit dans les derniers livres de ſon ouvrage ſur les arts. On le regarde comme un connoiſſeur très-éclairé, qui, après avoir vu & étudié beaucoup de productions des arts, a rédigé, ſuivant un certain ſyſtême & avec le plus grand ſoin, tout ce qu'il avoit examiné avec un œil critique.

Il ſuffit de lire Pline avec impartialité & ſans prévention pour être convaincu, que ſachant allier le goût de la lecture à de grandes affaires, il deſtina ſes momens de loiſir à des recherches ſavantes ; & que les recueillant ſimplement comme le fruit de ſes immenſes lectures, il les claſſa ſous des chapitres convenables, en donnant enſuite au tout un enſemble par d'heureuſes liaiſons. Il ne rapporte qu'accidentellement tout ce qu'il dit de l'art, en parlant de la manière de

mettre en œuvre les différentes productions de la nature ; mais ces notions ne ſont pas de ſon invention ; il les a puiſées dans des auteurs grecs & latins. Ainſi leur mérite ſubſiſte ou tombe ſans aucun honneur ou déſavantage pour Pline même. Il a affirmé expreſſément que ſon ouvrage n'étoit ſimplement qu'un extrait d'autres auteurs ; dans chaque livre il a indiqué tous ceux dont il a pris ſes notices. Ce grand écrivain ne pouvoit pas agir avec plus de franchiſe & de ſincérité ; & cependant il a été ſouvent mal compris & ſouvent auſſi mal connu. Comme il rapporte des notions différentes & contradictoires, on a penſé qu'il a haſardé des paradoxes, même ſans les appercevoir, & qu'il a raconté des inepties, de la vérité deſquelles il étoit lui-même convaincu.

Soit qu'on veuille examiner Pline ou le citer, il faut avant tout faire la plus grande attention aux ſources où il a puiſé ; & les critiques de profeſſion auroient dû ſur-tout y avoir plus d'égard. Je me borne ſimplement aux derniers livres, qui contiennent les notions ſur l'art. Mon

but eſt d'apprendre à mieux connoître les auteurs qui l'ont guidé dans ce travail, & principalement de quels écrivains il s'eſt ſervi pour ſon hiſtoire de l'art, ainſi que pour en fixer les époques.

L'exécution de mon plan ſeroit très-facile, ſi notre méthode ſévère de citer & d'indiquer les auteurs avoit été en uſage du tems de Pline. C'eſt un mérite de notre littérature moderne, dont nous ne ſentons pas aſſez le prix. Par ce moyen nous ſaurions dans quelle ſource chaque circonſtance particulière & frappante a été puiſée, & quel poids ou quelle croyance le mérite & la réputation de cette ſource peuvent lui donner. Pline n'a fait, en général, qu'indiquer les ouvrages qu'il a conſultés pour chacun de ſes livres; ſans diſtinguer, ſans déſigner ceux dont il s'eſt ſervi en paſſant ou de préférence, & ceux dont il a pris ſeulement des notions & des renſeignemens iſolés. Dans le texte de l'ouvrage même, il cite de tems en tems ſes auteurs; mais, autant que je puis me le rappeller, ſeulement lorſqu'il s'agit d'objets individuels, ou

d'opinions & de notices particulières. Tout le monde peut voir que Pline a ajouté à beaucoup de ces notions ſes propres idées, ſes remarques & ſes réflexions. Il eſt très-poſſible ſans doute qu'il n'ait pas bien entendu quelques paſſages, ou qu'il n'en ait pas ſaiſi le véritable ſens, & que pluſieurs de ces notions aient été extraites d'une manière incomplette des auteurs dont il s'eſt ſervi. Saumaiſe a prouvé de pareilles incorrections de la part de Pline par la comparaiſon de Théophraſte, de Dioſcoride & d'Ariſtote. Il ſeroit difficile de démontrer également celles qui concernent les notions de l'art, vu qu'il n'exiſte peut-être pas un ſeul de tous les ouvrages où elles ont été priſes.

Pline a indiqué ſes auteurs de manière que les nationaux occupent la première place; & les étrangers, c'eſt-à-dire, en général, les auteurs grecs, viennent enſuite.

Je dois remarquer encore au ſujet des derniers livres, que quelques auteurs y ſont cités comme naturaliſtes; je ſéparerai ceux-ci, qui n'appartiennent pas à mon objet, des autres,

chez qui il paroît avoir puisé ses notions sur l'art.

Le trente-troisième livre traite des métaux en général, & de l'or & de l'argent en particulier. A cette occasion, Pline parle des bagues, ensuite des chaines d'or, des couronnes & d'autres ornemens ; des monnoies, de l'emploi de l'or en meubles & en vases ; enfin, des figures faites de ces deux métaux. Dans le trente-quatrième livre, il est question du cuivre, du bronze, des meubles, des statues & d'autres ornemens en figures de bronze, & des statuaires qui ont excellé dans cet art. Voici le catalogue des auteurs que Pline a consultés pour la rédaction de ces deux livres (1).

---

(1) Suivant l'édition de Hardouin : *Ex auctoribus, L. Pisone, Antiate, Verrio, M. Varrone, Cornelio Nepote, Messala, Junio Gracchano, Attico Pomponio, Muciano, Calvo Licinio, Cornelio Nepote, Boccho, Fetiale, Fenestella, Valerio Maximo, Julio Basso, qui de medicina græce scripsit, Sextio Nigro, qui item, Marso poeta. Cornelius Nepos*, est ici cité deux fois par Hardouin, & sans doute par erreur au second endroit. Il ne se trouvoit qu'une fois dans les éditions précédentes, où les noms se suivoient ainsi : *Messala, Rufo, Marso poeta, Butho,*

Je commence par les auteurs nationaux ou latins. *L. Piſone :* c'eſt l'auteur des *Annales*, un des hiſtoriens des premiers tems de Rome ; il étoit concis & ſans élégance (1). Etant tribun du peuple, il fit paſſer la fameuſe loi *Repetundarum* l'an 605 de Rome ; il parvint enſuite au conſulat

---

Julio Baſſo, qui —— ſcripſit, Sextio Nigro, qui item, Fabio Veſtale. Ce dernier paroît avoir été transporté ici du catalogue, qui appartient au trente-cinquième livre. Comparez à ſon égard le catalogue du livre XXXVI, *Buthus* eſt corrompu d'après *Bocchus.* Voyez plus bas, où il eſt parlé de *Rufus.*

EXTERNIS : *Democrito, Theophraſto, Juba, Timæo hiſtorico qui de medicina metallica ſcripſit, Heraclide, Andrea, Diagora, Botrye, Archidemo, Dionyſio, Ariſtogene, Democle, Mneſide, Attalo medico, Xenocrate item, Theomneſto, Nymphodoro, Iolla, Apollodoro, Paſitele, qui mirabilia operæ ſcripſit, Antigono, qui de toreutice, Menæchmo, qui item, Xenocrate, qui item, Duride, qui item, Menandro, qui de toreutis, Heliodoro, qui de Athenienſium anathematis, Metrodoro Scepſio.* Dans les éditions précédentes, ces noms étoient placés dans un ordre différent, & encore avec plus de fautes de copiſte.

Je me ſuis ſervi dans cette diſſertation de *l'Index Auctorum* de Hardouin, quoiqu'il ſoit incomplet & inexact ; enſuite de Voſſius, *De Hiſt. Gr. & Lat.*, & d'autres ouvrages de ce genre. Le catalogue des auteurs, cités par Pline, qui ſe trouve chez Fabricius, eſt également incomplet.

(1) Cicéron, *Brut.* 27, au paſſage principal

l'an 621. Pline le cite ſouvent comme un hiſtorien ſur l'autorité duquel il comptoit beaucoup (1).

Antias. C'eſt *Q. Valerius Antias*, qui a auſſi compoſé des *Annales*, & qui vivoit environ vers le tems de Sylla. Pline le cite ſouvent dans ſes catalogues d'auteurs, & même dans le cours de ſon ouvrage, ainſi que dans le préſent Livre XXXIV, où il eſt queſtion des meubles & des uſtenſiles de bronze, dont l'uſage commença de bonne-heure à Rome (2).

Verrius. C'eſt *Verrius Flaccus*, très-verſé dans les langues & dans ce qui concernoit les antiquités; il vécut du tems d'Auguſte & de Tibère (3). Il compoſa entre autres un ouvrage intitulé: *Des choſes mémorables* (4), que Pline

(1) Même dans le texte, *L. XXXIII, 2, ſect.* 11. *L. XXXIV, 3, ſect.* 8, 13 & 14.

(2) Pline; *XXXIV, ſect.* 8, *Antias quidem (auctor eſt), L. Craſſum, heredem, L. Craſſi, oratoris, multa etiam triclinia ærata vendidiſſe.* Ce L. Craſſus, fils de P. Scipion Naſica, fut adopté & inſtitué héritier, par le célèbre orateur ſon oncle maternel. La mort de cet orateur, tombe dans l'an de Rome 663, & ce paſſage devient une preuve, qu'Antias a vécu plus tard.

(3) Suetone, *de Ill. Grammat. c.* 17.

(4) *Libros rerum Memoria dignarum.*

paroît avoir consulté de préférence. Il cite très-souvent ce Verrius, qui se trouve presqu'à chaque livre, dans le catalogue des auteurs. Dans le trente-troisième livre, son nom revient deux fois (1). Plusieurs passages prouvent que cet auteur a eu grand soin d'appuyer les faits qu'il rapporte sur le témoignage des sources où il les a puisés.

M. Varro. Ce grand homme & auteur fécond a tant écrit, qu'on ne peut pas déterminer quels ouvrages Pline a en vue dans chaque endroit où il le cite ; mais il paroît qu'il s'est servi principalement de ses *Annales*, de ses ouvrages : *Des choses sacrées & profanes ; Des usages & des mœurs des*

(1) Pline, *L. XXX, sect.* 19, *Tunica aurea triumphasse Tarquinium Priscum Verrius docet.* & c. 57, *sect.* 36, Pline dit, que Verrius avoit prouvé par des auteurs dignes de foi, qu'aux jours de fête il fut jadis d'usage de colorier avec du minium le visage de la statue de Jupiter ; que la même coutume avoit lieu pour ceux qui faisoient leur entrée triomphale ; que Camille y avoit encore paru avec le visage ainsi peint en rouge. Le passage du *L. XXXIV*, 5, *sect.* 11, où il est question de la statue d'Horatius Coclès, doit avoir été pris de Verrius, comme cela est prouvé quand on y compare Aulu Gelle, *IV*, 5.

Romains ; Des choſes mémorables de Rome, & de ſes *Portraits* (1).

Cornelius Nepos. Il exiſtoit un ouvrage hiſtorique de cet auteur, dont la perte eſt à regretter, & pour lequel il faudroit donner dix fois celui qui contient la vie des capitaines célébres, ſi l'on pouvoit le ravoir à ce prix. Cet ouvrage perdu étoit une *Chronique*, qu'il avoit probablement compilée d'après les auteurs grecs, & dans laquelle les événemens les plus remarquables étoient

(1) *Rerum humanarum & divinarum Annales. De populi Rom. vita. De rebus urbanis. Hebdomades*, *S. liber Imaginum.* Pline nomme encore Varron dans des endroits particuliers du *L. XXXIII* ; par exemple, *c.* 3, *ſect.* 15, où il dit, que, ſuivant Varron, le talent d'Egypte contenoit quatre vingt livres de Rome ; *ſect.* 25, qu'avec de l'or on faiſoit paſſer les verrues ; *c.* 10, *ſect.* 47 ; une anecdote d'un certain Ptolémée, qui durant la campagne de Pompée en Judée, tenoit à ſa ſolde un corps de cavallerie de 8000 hommes, & qui dans un grand repas qu'il donna à 1000 perſonnes, fit ſervir à chacun de ſes convives une coupe d'or, de manière qu'avec chaque ſervice on la remplaçoit par une autre ; *c.* 12, *ſect.* 55, que Varron croyoit poſſéder une figure de bronze de Mentor. Enſuite, *L. XXXIV*, *ſect.* 19, 2, que Varron avoit dit des figures de bronze de Polyclète, qu'elles étoient carrées & ſe reſſembloient toutes : *Quadrata tamen ea eſſe tradit Varro & pæne ad unum exemplum.*

rapportés ſuivant les années. Il y avoit adopté une période inconnue, mythologique & hiſtorique ; ainſi qu'Apollodore l'avoit fait dans ſon ouvrage chronologique. Pline ne s'eſt pas moins ſervi de cet auteur que de tous les autres, comme cela ſe voit par les catalogues de chaque livre, & par beaucoup d'endroits où il le cite nommément (1).

Meſſala. M. Valerius Corvinus Meſſala, grand orateur & habile politique du tems d'Auguſte. Il exiſtoit de lui un ouvrage intitulé : *Des Auſpices*, & un autre *Des Familles Romaines*, qu'il compoſa dans un âge très-avancé. Ce dernier ouvrage eſt probablement celui que Pline avoit ſous les yeux (2).

---

(1) Pline, *L. XXXIII, ſect. 56, Cornelius Nepos tradit, ante Syllæ victoriam*, (remportée ſur Mithridate), *duo tandem triclinia Romæ fuiſſe argentea.* Il eſt poſſible que cette anecdote ſe ſoit trouvée dans un autre de ſes ouvrages, qu'il intitule ; *Exemplorum Liber* ; car il fut un grand compilateur en tout genre.

(2) Pline le dit lui-même dans le livre ſuivant, *XXXV, ſect. 2, Meſſalæ ſeni — volumina illa quæ* DE FAMILIIS *condidit.* Au livre, *XXXIV, ſect.* 38, où il eſt queſtion du merveilleux de la famille des Serviliens, les paroles de *Meſſalæ ſenis* ſont empruntées du même ouvrage. Au con-

Junius

Junius Gracchanus vécut du tems des Gracches. Varron fait déja mention de ſes *Commentaires* (1). On n'a pas d'autre renſeignement de cet ouvrage. Il eſt vraiſemblable que Pline y a pris le paſſage par lequel il paroît que les chevaliers Romains doivent avoir été appellés anciennement *Troſſuli* (2).

---

traire, *L. XXXIII*, *ſ.* 14, Pline paroît avoir penſé à une des oraiſons de cet auteur; car il ajoute, *Meſſala l'Orateur : Meſſala Orator prodidit, Antonium triumvirum auteis uſum in omnibus obſcenis deſideriis*; c'eſt-à-dire, qu'Antoine ſe ſervoit de vaſes d'or pour les beſoins les plus ſales. Pline, *L. XXXV*, *ſ.* 2, a également en vue une de ſes oraiſons. *Extat Meſſalæ oratoris indignatio.* — L'expreſſion *Meſſalæ jeni*, employée par Pline, juſtifie ma conjecture. Je le retrouve encore parmi les auteurs cités au ſeptième & neuvième livres. Dans le premier, pluſieurs paſſages ont rapport aux familles heureuſes; l'une ou l'autre anecdote inſérée dans le dernier de ces livres, peut avoir été priſe de *Meſſala*, comme, par exemple, *ſ.* 8.

(1) Varro, *L. L. V. extr. Hoc ipſum* INLICIUM *ſcriptum inveni in* M. JUNII COMMENTARIIS. Un ouvrage *De Poteſtatibus* eſt encore cité dans les Pandectes, *L. un. D. de off. Quæſt.* Comparez *Clavis Cicer. in* M. JUNIUS. Cet auteur doit s'être occupé de recherches ſavantes; c'eſt encore d'après lui qu'on dit, que l'année romaine fut d'abord formée de dix mois, auxquels Romulus avoit donné des noms. Varro, *de L. L. V.* *p.* 50, où il eſt nommé *Junius Gracchus*. Cenſorin. *De die natali. c.* 20, *p.* 105, *c.* 22, *p.* 119. Voſſius y ajoute encore Macrob. *I*, 13.

(2) Pline, *XXXIII*, *ſ.* 9, *Junius autem, qui &c.*

Avant l'édition de Hardouin on trouvoit ici dans le catalogue le nom de *Rufus*, qui n'auroit pas dû en être rejetté. C'eſt P. Rutilius Rufus, conſul dans l'année 649, auteur de pluſieurs ouvrages, & entr'autres d'une *Hiſtoire Romaine*, en langue grecque (1).

Pomponius Atticus a compoſé pluſieurs ouvrages hiſtoriques que Pline peut avoir eu ici ſous les yeux (2).

---

(1) Voyez Voſſius, *H. L. I*, 9, *H. Gr. I*, 22. A la vérité, on s'eſt ſervi du paſſage, (*Meſſala Rufo*), pour créer un *Meſſala Rufus*. Dans le *L. VII*, *c.* 53, ſe trouve auſſi : *Meſſala Rufus & plerique tradunt*. Mais à mon avis, on ne peut pas prouver qu'un auteur de ce nom ait exiſté ; ce furent deux auteurs différens, Meſſala, & ce Rufus dont il s'agit. Ils ſont auſſi rapportés ſéparément, dans le cataloge du *L. VII*. Du reſte, on connoît, par les ouvrages de Séneque, un rhéteur nommé *Vibius Rufus*, mais ce ne doit pas être le même que celui que cite Pline, parmi les naturaliſtes dans les catalogues des *Livres XIV*, *XV*, *XIX*, & peut-être auſſi *XXI*, où il y a *Vibius Rufinus*.

(2) Les ouvrages d'Atticus furent : *Imagines S. de Familiis*. Pline le dit expreſſément, *L. XXXV*, 3 : *Imaginum amore flagraſſe quondam teſtes ſunt & Atticus ille Ciceronis*, edito de his volumine, & *M. Varro*, *&c.* — *Annales*, rédigées ſuivant l'ordre des magiſtrats, où il avoit auſſi inſéré beaucoup de choſes relatives à l'origine des familles. Voyez *Nepos Attic.* 18.

Lucinius Mucianus, auquel Veſpaſien fut redevable de ſon élévation au trône. Son nom ſe trouve ſouvent dans les catalogues à la tête des livres de Pline, & il eſt auſſi cité dans des endroits particuliers, mais toujours lorſqu'il eſt queſtion de fables & de contes merveilleux. D'après cette remarque, il ne paroît pas avoir été un grand philoſophe.

Calvus Licinius. Sous ce nom on connoît le célébre orateur C. Licinius Calvus, contemporain de Cicéron (1). Il nous reſte encore quelques pièces de vers d'un poëte de ce nom (2). On ne voit pas ce que Pline peut avoir emprunté de ces deux auteurs. J'étois donc d'avis de placer ici Clodius Licinius, dont l'ouvrage hiſtorique eſt cité par Tite-Live même (3); mais je crains cependant de me tromper; car, pour le dire une fois en paſſant, ces catalogues ne

(1) Cicéro, *Brut. c.* 81, 82.

(2) Comparez Burmann, *ad Lotich. Carm. I*, 27, 10, ainſi que les *Interpp. ad Catull.*

(3) *Rerum Romanarum libri tres.* Tite Live, *XXIX*, 22, Voyez Voſſius, *L. VIII, De Hiſt. Lat.*

ſont pas du tout rédigés avec autant de critique qu'on en exigeroit de nos jours. On y trouve des auteurs conſultés ou cités ſeulement par haſard dans quelques endroits, qui par conſéquent n'auroient pas dû être confondus avec ceux dont les ouvrages étoient d'une utilité plus générale, & chez qui Pline a puiſé la majeure & la plus importante partie de ſes notions; ce qui me fait croire que quelques noms ont été intercallés dans les catalogues par des lecteurs de Pline, uniquement parce qu'ils les avoient trouvés dans le texte. Dans les mêmes livres dont il s'agit ici, Pline s'appuie ſur l'orateur en queſtion, qui probablement dans une de ſes oraiſons fit une excurſion ſur le luxe & les diſſipations de ſon tems, en diſant que même les batteries de cuiſine étoient d'argent (1).

Bocchus. Cornelius Bocchus. Pline le cite dans quelques endroits, par leſquels il paroît qu'il fut un compila-

(1) *L. XXXIII, §. 49, Vaſa coquinaria ex argento Calenus orator fieri quiritat.*

teur de faits hiſtoriques (1) ; mais on n'en ſait pas davantage.

Annius Fetialis. C'eſt un auteur hiſtorique, dont le nom ſe trouve dans les catalogues de Pline ; & il le cite encore avec Piſon à l'occaſion de la ſtatue de Clélie, comme un auteur très-digne de foi relativement aux faits des premiers tems (2). Du reſte, nous n'en avons plus d'autres renſeignemens.

L. Feneſtella vécut ſous l'empereur Tibère. Les *Annales* de cet hiſtorien très-eſtimé ſont cités par Nonius. Pline s'en eſt ſouvent ſervi (3), &

(1) Ce qui eſt cité de lui, concerne principalement l'Eſpagne, & les choſes rares en hiſtoire naturelle. Pline, *XVI*, *ℓ.* 79 ; & par cette raiſon probablement dans l'*Ind. Lib. XVI*, 37, *ℓ.* 9, 25 & 43. Ce qui eſt rapporté dans Solin. *I*, 91, 2, 11 & 18, concerne d'autres choſes remarquables de l'hiſtoire ancienne.

(2) Il ſe trouvoit à Rome une ancienne ſtatue équeſtre de femme. Suivant l'opinion commune, cette ſtatue devoit repréſenter Clélie ; on prétendoit même qu'elle lui avoit été érigée de ſon tems. D'un autre côté, Fetialis a parlé d'une ſemblable ſtatue, qui doit avoir été érigée en l'honneur d'une Valerie. Il eſt rapporté dans l'*Ind. ad L. XVI*, probablement à cauſe du paſſage qui concerne des arbres très-vieux, 33, 34, 36.

(3) Pline, *VIII*, 7 & *ℓ.* 75, 9, *ℓ.* 39 &

il en a employé quelques faits hiſtoriques dans les livres dont il eſt queſtion ici.

Valerius Maximus qui vivoit du tems d'Auguſte & de Tibère. Nous avons encore ſes livres *Des faits & diſcours mémorables*, ſoit dans leur forme primitive, ſoit en extrait; c'eſt une compilation qui paroît avoir eu beaucoup de lecteurs dans le tems (2).

Julius Baſſus compoſa du tems d'Auguſte un ouvrage en grec ſur la Médecine (3), ainſi que *Sextius Niger* (4). Aucun de ces deux auteurs n'appartient à mon ſujet.

Marſus le poëte. Domitius Marſus, ſur lequel il y a une épigramme à

Q. 59, 15, 1, 33, 6, & *Ind. ad L. VIII*, 9, 14, 15, 33, 35. Quelques-uns de ces paſſages concernent des curioſités de l'hiſtoire naturelle.

(1) *L. XXXIII*, 5, où il eſt dit, que deux envoyés de Marius, dans la guerre qu'il fit contre Jugurtha, ne portèrent que des bagues de fer; & *Q.* 52, où il eſt queſtion de ſur-tout de table (*repoſitoria*), que de ſon tems on commença à incruſter en argent; & *L. XXXV*, 46, où il eſt parlé de trois formes de plats qui étoient alors en uſage.

(2) Il eſt probable que Pline, *L. XXXIII*, n'a pris de lui qu'un ſeul trait de l'hiſtoire ancienne. Valère Maxime reparoît encore, *Ind. ad L. VII*,

(3) Comparez Fabric. *Biblioth. Gr. T. XIII, p.* 305.

(4) Ibid, *p.* 394.

la fin de Tibulle. Il fut l'auteur d'une *Amazonide*, & Charisius lui attribue *Neuf livres de fables*. Il y a de l'obscurité relativement à ce que Pline, L. XXXIII & XXXIV, peut avoir emprunté de cet auteur.

Maintenant nous allons nous occuper des auteurs grecs. Il sera bon d'en séparer ceux que Pline a cités & employés comme naturalistes : ils n'appartiennent pas à l'histoire de l'art. On y trouve cependant les noms d'hommes célèbres.

Democrites, *Theophraste*, *le* roi *Juba* (1), *Timeus* (2).

---

(1) Juba, qui a beaucoup écrit. Dans la plupart des passages où Pline le cite, sur-tout dans tout le *livre VI*, il doit avoir consulté son ouvrage *Des Curiosités de l'Histoire Naturelle de l'Arabie*. Qu'on compare le Livre *XXXIII*, *ch.* 40 ; c'est le même ouvrage, dont Pline fait expressément mention, L. *XII*, 31 & L. *XXXII*, *ch.* 4 : *Jubæ in his voluminibus, quæ scripsit ad C. Cæsarem Aug. fil. de Arabia, &c.* Les notices du L. *XXXV*, *ch.* 22, 36, *ch.* 46, 37, *ch.* 9, 18, 32 & 35, paroissent avoir été empruntées du même ouvrage. Quant au sujet de ses écrits en général, voyez Suidas, Vossius *De Hist. Gr.* & la *Dissertation* de M. l'abbé Sévin dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscript. T. VI.* Il se pourroit que Pline eût pris de son ouvrage sur l'Afrique, ce qu'il rapporte des sources du Nil, L. *V*, 10 ; peut-être aussi ce qu'il dit L. *VIII*, 4.

(2) Dans le catalogue se trouve : *Timæo his-*

Andreas, *Diagoras*, *Botrys*, ſont des Médecins, ainſi qu'*Archidemus*, *Ariſtogenes*, *Democles* (1), *Dionyſius*, *Mneſides*, *Attalus*, *Xenocrates*, (c'eſt-à-dire le Xenocrate d'Aphrodiſium), *Theomneſtus*, *Jollas*, *Apollodorus* & *Nymphodorus* (2).

Timeus eſt avec raiſon à la tête des hiſtoriens. Il étoit de Taurominium, en Sicile, & l'on peut déterminer le tems où il a vécu, par l'hiſtoire d'Agathocle, & celle de l'expédition romaneſque que Pyrrhus fit en Italie & en Sicile, qu'il a inſérées dans ſon

---

torico, *qui de medicina metallica ſcripſit.* Avant Hardouin, le mot *hiſtorico* ne s'y trouvoit pas. Une faute de copiſte eſt encore cachée ici. On connoît un médecin Timée ; & l'on pourroit croire, que celui-ci eſt dans ce paſſage confondu avec l'hiſtorien. Mais ce dernier paroît être employé dans le *L. XXXIII*, *ſ.* 13, & il y eſt à ſa place. Quant à celui qui a écrit *De medicina metallica*, ſon nom s'eſt perdu ; cependant il ne ſera pas difficile de le deviner. En comparant l'*Ind. od L. XXXV*, Ce fut *Apion le grammairien*, & ce paſſage doit être rétabli ainſi : *Timæo*, *Apione grammatica*, *qui de Medicina metallica ſcripſit.*

(1) Démoclès a été ajouté par Hardouin. Cet auteur n'eſt pas connu.

(2) Comparez Pline, *XXXIV*, *ſ.* 22 *F.* & voyez la liſte des anciens médecins chez Fabricius, *Biblioth. Gr. vol. XIII.*

grand ouvrage hiſtorique, comme auteur contemporain. Parmi les hiſtoriens grecs, il fut le premier qui, dans une hiſtoire d'une certaine étendue, ait employé beaucoup d'exactitude chronologique, & qui ait introduit la manière de compter par olympiades; car c'eſt ſans doute par mépriſe qu'on lui a attribué une hiſtoire particulière des vainqueurs qui ont remporté le prix aux jeux olympiques. Il eſt plus vraiſemblable de ſuppoſer que de tems en tems il a fait mention des hommes célébres, dans le nombre deſquels il a placé des philoſophes & des artiſtes. On ſeroit tenté de croire que par cette raiſon Pline doit s'en être ſervi de préférence; cependant on n'en a aucune preuve. Lorſqu'il le cite dans le L. XXXIII même, il s'agit de l'emploi du bronze dans les premiers tems, ainſi que dans un autre endroit très-intéreſſant où il eſt queſtion du ſuccin, & par-tout ailleurs où l'on retrouve cet auteur (1).

Heraclides. Probablement Héraclide

(1) Ceci Liv. *XXXVII*, §. 11, 1, & l'autre *L. XXXIII*, §. 13.

le Pontique, dont il exiſtoit des ouvrages ſur l'*Hiſtoire & les antiquités des fondateurs des villes, la population des îles, ainſi que d'autres inventions intéreſſantes* (1).

Paſiteles (2). Pline le fait connoître plus particulièrement dans le texte de ſon ouvrage, en remarquant qu'il avoit écrit *Cinq livres des monumens célèbres de l'art dans le monde connu.* Il fut lui-même ſculpteur en marbre, & Pline prouve, d'après Varron, contemporain de cet artiſte, qu'il poſſédoit le talent de modéler avec beaucoup de délicateſſe (3). Il paroît que Pline, en indiquant ſéparément des ouvrages de l'art, l'a copié en partie.

Antigonus (4). Pline le nomme dans

---

(1) On pourroit auſſi croire qu'il eſt queſtion ici de Héraclide le médecin. Voyez *L. XXII*, *ℓ.* 8; c'eſt de celui-là qu'il s'agit, *L. XX*, *ℓ.* 17 & 73.

(2) *Paſiteles, qui mirabilia opera ſcripſit*; & dans le paſſage, *L. XXXVI*, *ℓ.* 4, 12, *Paſiteles qui & quinque volumina ſcripſit nobilium operum in toto orbe.*

(3) Pline, *XXXV*, *ℓ.* 45.

(4) *Antigonus qui de toreutice*, c'eſt-à-dire, de l'art de fondre les métaux, & ſur-tout le bronze.

le texte de ſon ouvrage (1), lorſqu'il parle des ſtatuaires en bronze qui ont repréſenté les batailles qu'Attale & Eumènes ont livrées aux Gaulois ; il appartient donc aux tems après l'Olympiade CXXXV, & Hardouin a eu tort de le confondre avec Antigone de Caryſtus, qui étoit un auteur qui vécut antérieurement ſous Ptolémée Philadelphe. Un certain Antigone compoſa auſſi un ouvrage ſur la peinture (2) ; mais qui peut décider lequel de ces écrivains Pline avoit ici ſous les yeux ?

Menæchme (3). Il fut lui-même ſtatuaire en bronze, ainſi que Pline l'atteſte (4). Il avoit exécuté une ge-

---

(1) *L. XXXIV*, 8, §. 19, 24. *Plures artifices.* — *Antigonus qui condidit volumina de ſua arte.*

(2) Pline, *XXXV*, §. 36, 5, de Parrhaſius. — *Antigonus & Xenocrates, qui de pictura ſcripſere.* Le livre étoit intitulé : περι ζωγραφων. Voyez Diogène Laërce, *VII*, 188. Il eſt rapporté dans l'*Ind. ad L. XXXV* ; ainſi il ne paroît pas que Pline ait eu ce livre ſous les yeux.

(3) *Menæchmus, qui item, (de toreutice ſcripſit).*

(4) *L. XXXIV*, §. 19, 18. *Menæchmi vitulus genu premitur replicata cervice : ipſeque Menæchmus ſcripſit de ſua arte*, Athénée, *L. II*, *p.* 65, 14, *p.* 635, cite un livre ſemblable, avec le nom de Menæchmus, περι τεχνιτων. On croît, que c'eſt le même, que Menœchmus de Sicyone, qui avoit écrit l'hiſtoire de ſa patrie. τα Σικυωνικα. Il paroît

niſſe avec les jambes de devant étendues par terre, & la tête jettée en arrière.

Xenocrates (1). Cet artiſte fut ou élève de Tyſicrate, ou, avec ce dernier, celui d'Euthycrate, qui étoit le fils & l'élève de Lyſippe (2). Cette circonſtance ſert à fixer le tems où il a vécu; car Euthycrate vivoit vers l'Olympiade CXX, c'eſt-à-dire, du tems de Ptolémée Soter (3). Parmi les auteurs cités à la tête du trente-cinquième livre, il eſt fait mention d'un Xénocrate, qui doit avoir écrit ſur la peinture. Plus bas on en donnera des notions plus préciſes.

Duris (4), qui, de même que les précédens, a écrit de l'art de la ſtatuaire en bronze. On le prend communément pour Duris de Samos, qui eut

---

avoir vécu du tems des ſucceſſeurs d'Alexandre. Voyez Voſſius *De Hiſt. Gr. Lib. I, c.* 11.

(1) *Xenocrates, qui item, (de toreutice ſcripſit).*

(2) Pline, *XXXIV*, *ſ.* 19, 7 & 8, & *ſ.* 19, 23, *Xenocrates. — vicit utroſque copia ſignorum, & de ſua arte compoſuit volumina.*

(3) Ibid, *ſ.* 19, *pr.*

(4) *Duride, qui item, (de toreutice ſcripſit).* Auſſi, *L. XXXIV*, *ſ.* 19, 6, *Lyſippum Sicyonium Duris negat, &c.*

auſſi une grande réputation, comme hiſtorien. Son *Hiſtoire de Macédoine* étoit un ouvrage conſidérable, dont Pline a tiré probablement pluſieurs notions pour ſes autres livres (1). Il fut auſſi l'auteur de pluſieurs autres ouvrages, du nombre deſquels étoit celui que je viens d'indiquer. Diogène Laërce parle d'un certain Duris qui a écrit ſur la peinture (2).

Menander (3), qui doit avoir parlé des ſtatuaires en bronze, ne ſe trouve cité nulle part. C'eſt Hardouin qui l'a mis en avant.

Heliodorus, qui a écrit : *Des offrandes ſacrées de l'Acropole, à Athènes* (4).

---

(1) Par exemple, *L. VIII*, 61, du chien du roi Lyſimaque ; *L. VII*, 2, de certains Indiens.

(2) Diogène Laërce, *I*, §. 38. Voſſius *Hiſt. Gr. I*, 15, le diſtinguoit du Samien. Il ſe peut qu'il ait raiſon. Chez Diogène Laërce, *L. II*, 5, 19, il ſe trouve une notice de Duris, ſuivant laquelle Socrate doit avoir travaillé chez un ſculpteur en pierre, qui ſans doute a été priſe de ſon ouvrage *De Toreutice*, ou peut-être auſſi d'un autre.

(3) *Menander qui de Toreutis.*

(4) *Heliodorus, qui de Athenienſium Anathematis, (ſcripſit)* ; le même qui a été appellé περιηγητης, & dont l'ouvrage περι ακροπολεως eſt cité quelquefois par Athénée & par Harpocration. Voſſius préſume, avec raiſon, que le titre entier de cet ouvrage fut : περι αναθηματων των εν τη ακροπολει.

On n'apperçoit pas ce que Pline peut avoir pris de lui pour ſon trente-troiſieme ou trente-quatrième livre.

Metrodorus de Scepſis (1). Cet écrivain vécut du tems de Mithridate, & l'on avoit de lui une *Deſcription des choſes remarquables de différens pays ou de différentes villes* (2), que Pline doit avoir eu en vue ici; & cela peut réſoudre le doute de Voſſius, ſi c'eſt ce Métrodore de Scepſis, ou un autre Métrodore qui a été l'auteur de cet ouvrage.

C'eſt juſqu'ici que s'étend le catalogue des auteurs conſultés par Pline dans ſon trente-troiſième livre, & qui ſont les mêmes qu'il cite pour le trente-quatrième (3). En conſidérant les ſujets que Pline a traités dans ces livres, on voit clairement qu'en mettant de côté l'introduction déclamatoire, qui eſt entièrement de lui, il

(1) *Metrodorus Scepſius.* Pline, *L. XXXIV; ℣.* 16, le cite auſſi à l'occaſion du reproche fait aux Romains, qu'ils ne s'étoient emparés de Volſinii, ville Etruſque, que pour enlever les deux mille ſtatues qui s'y trouvoient; & qu'à cauſe de ſa partialité, on l'avoit appellé *Miſoromæus*, c'eſt-à-dire, *l'ennemi des Romains.*

(2) Περιηγησις.

(3) Avant Hardouin, avec quelques omiſſions.

n'a rédigé la première partie du trente-troiſième livre que d'après des auteurs latins. Il en a extrait ce qu'il rapporte des bagues, des chevaliers, des couronnes, des chaines, des monnoies, & enſuite de l'emploi de l'argent pour les monnoies & pour les vaſes. Le chapitre de l'exploitation des mines d'or & d'argent eſt auſſi tiré des auteurs latins ; car ces notices ont été priſes des mines qu'on exploitoit en Eſpagne. Dans le chapitre des métaux & des minéraux, ce ſont plutôt les écrivains grecs que Pline doit avoir conſulté. Mais ce qui a été pris des auteurs concernant la toreutique, paroît être peu de choſe (1).

La première partie du trente-quatrième livre, excepté très-peu de paſſages (2), paroît également avoir été empruntée des auteurs latins, même ce qui y eſt raconté des figures coloſſales ; mais non pas ce que Pline rapporte

---

(1) *L. XXXIII*, peut être, *ch.* 23, 24, de l'or, *ch.* 35, de l'argent, & plus haut, *ch.* 15, du métal & du bronze.

(2) Du métal de Corinthe, *ch.* 3 ; des différentes eſpèces de bronze, *ch.* 4, 5.

comme en ayant été témoin oculaire. Les notices qui concernent proprement l'art & les artiſtes commencent au chapitre I, ſection 19. Il eſt clair qu'elles ont été puiſées dans plus d'une ſource. D'abord les époques fixées avec préciſion d'après les olympiades, ſont, ſuivant toutes les apparences, tirées d'un chronologiſte; & peut-être bien de Cornelius Nepos dont il a été parlé plus haut. Viennent enſuite (§. 1 — 8) des notices particulières & plus détaillées touchant les artiſtes du premier rang, tels que Phidias, Polyclète, Myron, Pythagore de Rhegium, Lyſippe & ſes élèves. A tous égards, ces notices paroiſſent avoir été priſes & traduites de quelque auteur grec; cependant en les comparant toujours avec ce qu'en avoient écrit les auteurs latins, tels que Varron ſans doute, & Verrius Flaccus, lorſqu'il eſt queſtion des ouvrages de l'art tranſportés à Rome. Quelques extraits faits d'autres auteurs ſont placés dans les §. 9, 10, 11; & les §. 12, juſqu'au 23, contiennent un extrait entièrement nouveau des artiſtes rangés par ordre alphabétique; dans le §. 24, ſe trouve

un

un extrait concis des artiſtes du tems des rois de Pergame ; & dans le §. 25, un autre petit extrait d'artiſtes célébres dont les ouvrages ne ſont pas particulièrement connus ; enfin, les §. 26 --- 33, renferment une liſte alphabétique des artiſtes qui ſe ſont fait un grand nom par l'exécution des mêmes ſujets. Des extraits particuliers placés dans les §. 34, 35 & 36, terminent les notices des artiſtes, qui ſont ſuivies de quelques-unes tirées des auteurs qui ont écrit ſur l'hiſtoire naturelle, dont pluſieurs doivent avoir été romains.

Les auteurs ſuivans ſont cités dans le livre XXXV, qui contient des notices ſur la peinture (1).

---

(1) *Ex auctoribus : Meſſala oratore, Meſſala ſene, Feneſtella, Attico, Verrio, M. Varrone, Cornelio Nepote, Decio Eculeone, Muciano, Meliſſo, Vitruvio, Caſſio Severo Longulano, Fabio Veſtale, qui de pictura ſcripſit.*

Externis : Paſitele, Apelle, Melanthio, Aſclepiodoro, Euphranore, Parrhaſio, Heliodoro, qui ἀναθήματα ſcripſit Athenis, Metrodoro, qui de architectonice ſcripſit, Democrito, Theophraſto, Apione grammatico, qui de metallica diſciplina ſcripſit, Nymphodoro, Andrea, Heraclide, Iolla, Apollodoro, Diagora, Botrye, Archidemo, Dionyſio, Ariſtogene, Democle, Mneſide, Xenocrate Zenonis, Theomneſto.

Meſſala (1), dont il a été parlé plus haut, ainſi que de *Feneſtella*, *Atticus*, *Verrius*, *M. Varro*, *Cornelius Nepos*.

Decius Eculeo. Ce nom eſt répété dans le texte même (2); cependant il eſt plus que probable qu'il eſt corrompu. La conjecture de Hardouin qui corrige *D. Aculeo* (*Decimus Aculeo*) eſt fort heureuſe; car cette famille romaine eſt connue; cependant même ſur cette trace on ne découvre plus rien de cet auteur.

Mucianus, qui a déja été cité au livre XXXIII.

Meliſſe paroît appartenir aux Phyſiologues; car on ignore ce que Méliſſe, l'affranchi de Mécène, pourroit avoir écrit qui fut relatif à ce ſujet (3).

---

(1) *Meſſala oratore*, *Meſſala ſene*. On pourroit douter que ce paſſage fût de Pline même. Cette oppoſition ſe trouve, au reſte, dans le livre XXXV, *ſect.* 2, même: l'un ſe rapporte aux oraiſons de cet auteur, & l'autre à ſon ouvrage *De Familiis*, qu'il compoſa dans un âge très-avancé, ainſi que j'ai cherché à l'expliquer clairement plus haut.

(2) *L.* XXXV, 10, *ſect.* 36, 5, où il eſt dit, que Tibère avoit fait tant de cas d'un tableau de Parrhaſius, qui repréſentoit un grand prêtre de Cybele, qu'il l'avoit placé dans ſon appartement. *Ut auctor eſt Decius Eculeo.*

(3) Suetone, *de Ill. Grammat.* 21. Suivant Hardouin, c'eſt le Phyſiologue.

Vitruvius eſt celui dont les livres ſur l'architecture exiſtent encore.

T. Caſſius Severus Longulanus étoit un orateur célébre ſous Auguſte & Tibère. Pluſieurs paſſages cités par Voſſius me portent à croire qu'il a auſſi écrit ſur l'hiſtoire (1). Au reſte, dans un endroit du livre XXXV, où il eſt nommé, Pline a eu en vue le paſſage d'une de ſes oraiſons (2).

Fabius Veſtalis avoit compoſé un ouvrage ſur la peinture (3).

Paſiteles, dont il a été parlé plus haut, ſe trouve à la tête des auteurs grecs.

Apelles, ce grand maître qui a également écrit ſur ſon art (4). Les copies de tous ces ouvrages ſur l'art ne purent pas être fort multipliées,

---

(1) Voſſius, *De Hiſt. Lat. I*, 21; quoiqu'il ne ſoit pas de cet avis.

(2) *L. XXXV*, 12, *ſect.* 46, qu'il (cet orateur) avoit reproché à un certain C. Monius Aſprenas, accuſéen juſtice, que, par le moyen d'un plat, cent trente convives avoient été empoiſonnés par lui.

(3) *Fabio Veſtale, qui de pictura ſcripſit.*

(4) Pline dans *le L. XXXV*, même, *ſect.* 36; 10, *Picturæ plura ſolus prope, quam ceteri omnes, contulit, voluminibus etiam editis, quæ doctrinam eam continent.* Cet ouvrage étoit adreſſé à ſon élève Perſée, *ſect.* 36, 23.

ainſi elles furent bientôt perdues ; lorſqu'il n'y eut plus ni artiſtes, ni connoiſſeurs & amateurs éclairés de l'art.

Melanthius. Ce peintre a auſſi écrit ſur ſon art, ſuivant Diogène Laërce (1), qui ajoute qu'il différoit d'opinion avec Apelle, en ce qu'il demandoit une certaine hardieſſe & dureté de pinceau dans les tableaux (2). Euthycrate, élève de Lyſippe, eut le même ſyſtême relativement à la ſculpture(3). Au reſte, Mélanthius fut contemporain d'Apelle, & ſon condiſciple chez Pamphile de Sicyone(4). On le met au rang des peintres les plus célébres (5).

Aſclepiodorus. Il paroît qu'il a de même écrit ſur la peinture. La conjecture formée par Hardouin, eſt très-naturelle, qu'il eſt queſtion ici du peintre

---

(1) Μελανθιος ὁ ζωγραφος εν τοις περι ζωγραφικης, Diogène Laërce, *IV*, 18.

(2) Φησι γαρ δειν αυθαδειαν τινα και σκληροτητα τοις εργοις επιτρεχειν.

(3) *Auſtero maluit genere, quam jucundo placere.* Pline, *L. XXXIV, ſect.* 19.

(4) *L. XXXV, ſect.* 36, 8.

(5) *Ibid, ſect.* 32.

Aſclépiodore, contemporain d'Apelle, qui le regarda comme le maître de la perſpective aërienne, telle qu'elle exiſtoit alors (1).

Euphranor. Un artiſte qui s'eſt eſſayé & rendu célébre dans tous les genres ; il fut peintre, ſculpteur en matière dure & tendre, ſtatuaire en bronze, & enfin écrivain ſur ces arts (2).

Parrhaſius. Pline nous apprend que ce fameux peintre fut auſſi auteur ; car ſans ſon catalogue nous

---

(1) *Nam cedebat.* — *Aſclepiodoro de menſuris*, (εν τοις μετροις), *hoc eſt quanto quid a quo diſtare deberet.* Pline, *XXXV*, *ſect.* 36, 10, & plus bas, *ſect.* 21, il eſt dit : *Aſclepiodorus*, *quem ſymmetria mirabatur Apelles.* Au même endroit, il eſt rapporté, qu'il fit pour un certain Mnaſon, tiran d'Elatée, un tableau, *les douze Dieux*, dont chaque figure lui avoit été payée 300 mines. Si la mine fait ſelon notre monnoie (d'allemagne) 16 $\frac{2}{3}$ écus, le prix de chaque figure ſeroit de 5000 écus, & celui des douze 60,000. Mnaſon doit donc avoir été un amateur très-magnifique. Il paya à un autre peintre nommé Théomneſte, cent mines pour chaque héros qu'il peignit pour lui ; & il fit faire un tableau par Ariſtide, repréſentant une bataille avec les Perſes qui contenoit cent figures, à raiſon de dix mines chacune, ce qui monta à la ſomme de 16,700 écus d'allemagne.

(2) *L. XXXV*, *ſect.* 40, 25, *Volumina quoque compoſuit de Symmetria & coloribus.*

n'aurions aucun renſeignement à cet égard (1).

Heliodorus, l'auteur d'une *Deſcription des offrandes ſacrées à Athènes*, dont il a été fait mention plus haut.

Metrodorus, qui, comme on le voit, a écrit ſur l'architecture (2), & qui parconſéquent ne peut avoir parlé de la peinture & des tableaux qu'en paſſant. C'eſt avec raiſon qu'on le prend pour le même peintre, qui, étant également philoſophe, fut envoyé d'Athènes à Rome, lorſque Paul Emile demanda un homme qui réunit ces qualités; dans la double vue de le placer comme gouverneur auprès de ſes fils, & de faire exécuter par lui les tableaux néceſſaires à ſon entrée triomphale, à l'occaſion de la conquête de la Macédoine (3). Celui qui

---

(1) Et cependant il me reſte toujours le ſoupçon, que ce nom a été tranſpoſé du paſſage du livre XXXV, même, *ſect.* 36, 5, dans le catalogue: mais là, il eſt queſtion de ſes deſſins & eſquiſſes: *Alia multa graphidis veſtigia extant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

(2) *Metrodoro, qui de architectonice ſcripſit.*

(3) *L. XXXV, ſect.* 40, 30.

venoit de piller la Macédoine & l'Epire fut donc auſſi économe que le ſont quelquefois les grands de nos jours : il nomma le même homme à deux places, pour épargner par-là les appointemens d'une : probablement de celle de gouverneur. Pline ajoute que Paul Emile fut très-content de Métrodore, qui ſans doute aura prouvé qu'il étoit auſſi bon philoſophe dans la pratique, que gouverneur déſintéreſſé.

Democrites, *Theophraſtes*, & *Apion* le grammairien, ſont cités comme des auteurs phyſiologues, ainſi que les médecins, *Nymphodorus*, *Andreas*, *Iollas*, *Apollodorus*, *Diagoras*, *Botrys*, *Archidemus*, *Dionyſius*, *Ariſtogenes*, *Democles*, *Mneſides*, *Théomneſtus*.

Heraclides a déja été cité au livre XXXIII.

Xenocrates Zenonis (1). On croit que c'eſt le même Xénocrate d'Ephèſe, dont Pline fait mention ailleurs, à

(1) De même dans *l'Ind. ad L. XXXVII.* Avant Hardouin, il ſe trouvoit auſſi dans *l'Ind. ad L. XXXIII & XXXIV.*

l'occaſion d'objets concernant l'hiſtoire naturelle (1). Il doit avoir été diſciple de Zénon : cependant Diogène Laërce ne paroît pas avoir connu cet écrivain. Dans le livre XXXV même de Pline, il eſt fait mention d'un Xénocrate, qui a écrit ſur la peinture (2) ; mais ce ne peut pas être celui

---

(1) Du criſtal & de ſon origine, *L. XXXVII, ſect.* 9 ; & ce doit être le même, qu'il nomme ailleurs ſimplement Xénocrate ; comme par exemple quand il parle de la pierre obſidienne, *L. XXXVI, ſect.* 67 ; de la pierre *Morio*, *L. XXXVII*, *ſect.* 63 ; *& ſect.* 11, 1, du ſuccin où il dit : *Xenocrates, qui de iis*, (*Succinis*), *nuperrime ſcripſit.*

(2) *L. XXXV*, 10, *ſect.* 36, 5, *Antigonus & Xenocrates, qui de pictura*, (ou mieux, ſuivant l'édition de Rome, *de picturis* περι πιναχων), *ſcripſere.* Suivant une correction de Junius *de Pict. Vet. II*, 3, *f.* adoptée par pluſieurs, il faut lire *Hypſicrate* à la place de Xénocrate, parce que dans Diogène Laërce, *VII*, 188. Polémon, Antigone & Hypſicrate, ſe trouvent cités enſemble comme des auteurs, qui ont écrit ſur les tableaux, οι περι πιναχων γραψαντες Junius doit donc s'être prévalu de ce que dans Pline on a confondu un nom moins connu avec un autre plus célèbre. Cependant le jugement de ce critique ne paroît pas être déciſif. Tant d'auteurs ont écrit ſur les tableaux & dans des vues très-différentes ; les uns en artiſtes, les autres en antiquaires ou en compilateurs de curioſités conſervées dans les temples & les édifices publics ; de la même manière que chez Diogène Laërce, il doit être queſtion d'un tableau du temple de Junon à Samos. Ainſi Xéno-

dont il eſt parlé dans le catalogue (1). Si les anciens avoient indiqué les ſources où ils ont puiſé avec une exactitude égale à celle des modernes, on ne ſeroit pas aujourd'hui dans une impoſſibilité abſolue d'indiquer ce que Pline a pris de chacun des auteurs qu'il a conſultés. Cependant il me ſemble très-vraiſemblable que le livre dont il s'agit ici contient plus d'extraits d'auteurs latins que de grecs. Varron, Verrius, Nepos, Feneſtella, Mucianus, paroiſſent avoir été ſes guides; au moins cela eſt-il viſible dans tout ce qui concerne les objets indigènes. Il ne ſemble avoir conſulté Vitruve qu'en parlant de la pozzolane & des tuiles. Je préſume que dans ſes notices

---

crate & Hypſicrate peuvent avoir écrit tous les deux ſur les tableaux. Pourquoi même Xénocrate, dont il a exiſté un ouvrage ſur la ſculpture, n'auroit-il pas pu écrire ſur les tableaux auſſi bien qu'Antigone, qui a également traité les deux ſujets? On ne fait aucune difficulté de reconnoître ce dernier pour auteur dans cette double qualité.

(1) Car le nom de Zénon y eſt ajouté : *Xenocrates Zenonis.* Il ſe trouve auſſi parmi les naturaliſtes; & ſi c'étoit une tranſpoſition priſe du texte, Antigone s'y trouveroit également.

de tableaux il a principalement ſuivi Paſitèle, & Apelle dans le chapitre des couleurs. Au moins paroît-il que dans la première partie du livre ſur les portraits, ſur les anciens tableaux en Italie, & ſur l'état de la peinture à Rome, *ſect.* 1 — 10, il a ſeulement conſulté des auteurs latins. Il traite des couleurs, *ſect.* 11 — 23, probablement d'après les Grecs, en les comparant cependant avec les ouvrages des Romains. Lorſqu'il commença à parler des peintres célébres, il en avoit ſous les yeux un catalogue, qui datoit de l'Olympiade XCIX; ainſi plus haut, *ſect.* 34, 35, il a inféré quelques notices plus anciennes extraites d'autres auteurs. Il doit avoir conſulté des écrivains latins pour les endroits où il parle des tableaux tranſportés à Rome, ou des anciennes peintures en Italie, & lorſqu'il rapporte les peintres qui exiſtoient à Rome & en Italie. Mais depuis la *ſect.* 39 juſqu'au §. 31, il avoit, ſelon toutes les apparences, un autre auteur grec ſous les yeux; il y traite de l'encauſtique ou de la peinture en cire, en y mêlant auſſi d'autres peintres.

Depuis le §. 32 ſuit une liſte alphabétique de peintres, priſe probablement dans quelqu'autre auteur; une ſeconde liſte §. 42, & §. 43, une autre encore des femmes qui ont cultivé la peinture ou excellé dans cet art. Vient enſuite un chapitre particulier de l'encauſtique, *ſect.* 42, & *ſect.* 43 --- 46 de la plaſtique & des vaſes de terre, dont les notices ſont pour la plupart tirées d'auteurs latins. Il termine enfin par les terres & les foſſiles, *ſect.* 47 & ſuivantes, d'après des naturaliſtes.

De tant d'ouvrages qui exiſtoient anciennement ſur la peinture, Pline en a employé très-peu (1). Je m'étois attendu ſur-tout qu'il auroit profité de celui que Juba, qu'il cite ſi ſouvent, a compoſé ſur les peintres & ſur la peinture (2).

Dans le trente-ſixième livre, qui traite de la lithologie, il eſt fait

---

(1) On en peut voir la liſte dans Junius, Fabricius & Durand.

(2) Περι ζωγραφων. Harpocration en cite le huitième livre, dans Παρρασιος & περι γραφικης dans Πολεμωνος : Ιοβας εν τοις περι γραφικης. Comparez Hardouin & Fabricius.

mention en paſſant de l'emploi des pierres pour la ſculpture & l'architecture. Il indique de la manière ſuivante les auteurs qu'il a conſultés (1) :

M. Terentius Varro. Voyez au trente-troiſième livre.

Cælius. C'eſt L. Antipater Cœlius, l'hiſtorien romain très-connu, qui vivoit du tems de Gracches. M. Brutus a fait un extrait de ſes annales (2). Pline doit en avoir emprunté quelque part un trait d'hiſtoire.

Galba. C'eſt ſans doute le grand-père de l'empereur Galba ; il avoit compoſé une hiſtoire (3).

C. Iccius. Ce nom eſt abſolument inconnu. D'après des manuſcrits, Hardouin penſe qu'il faut lire : *Ciccius*, qu'il

---

(1) *Ex auctoribus : M. Varrone, Cælio, Galba, C. Iccio, Muciano, Nepote Cornelio, L. Piſone, Tuberone, Seneca, Fabio Veſtale, Annio Feciale, Fabiano, Catone Cenſorio, Vitruvio.*

Externis : Theophraſto, Paſitele (male ante Hardouin, Praxitèle), *Juba Rege, Nicandro, Sotaco, Sudine, Alexandro Polyhiſtore, Apione Pliſtonico,* (non ſéparé : Apione, P.) *Duride, Herodoto, Euhemero, Ariſtagora, Dionyſio, Artemidoro, Butorida, Antiſthene, Demetrio,* (ante Hard. Democrito), *Demotele, Lycia.*

(2) Cic. *in Brut.* 26, *f.*

(3) Voyez Suétone, *c.* 3.

change en *Cincius ;* mais il n'a pas deviné non plus le véritable auteur; c'eſt probablement *Cincius Alimentus*, un des plus anciens annaliſtes de Rome, qui vivoit avant la ſeconde guerre Punique. Il s'étoit ſervi de la langue grecque.

Mucianus & Cornelius Nepos, déja cités au trente-troiſième livre.

L. Piſo, auteur connu par des *Annales*. L. Calpurnius Piſo Frugi. Conſultez le trente-troiſième livre.

Tubero. C'eſt L. AElius Tubero, que nous connoiſſons comme légat de Q. Cicéron, envoyé en Aſie, & comme hiſtorien (1).

Seneca. On croit que Pline, dans l'endroit où il parle des grands édifices d'Egypte, a emprunté quelque choſe d'un ouvrage que Séneque doit avoir compoſé ſur les Egyptiens, & qui n'eſt pas venu juſqu'à nous (2).

Fabius Veſtalis. Il a été cité au précédent livre, comme l'auteur d'un

---

(1) Par Cic. *ad Q. F. I*, 1, 3. Voyez Voſſius; *Hiſt. Lat. I*, 12, *p.* 18, *b*.

(2) *De ſitu & ſacris Ægyptiorum*. On peut conſulter à ce ſujet Fabricius & Voſſius.

*

ouvrage ſur la peinture ; mais il doit avoir écrit auſſi ſur l'hiſtoire, comme le prouve une citation (1).

Annius Fecialis. Il a déja été cité comme hiſtorien, au trente-troiſième livre.

Papirius Fabianus, vécut ſous Tibère. Pline le cite dans pluſieurs endroits(2) avec éloge comme naturaliſte; & Séneque en parle comme d'un philoſophe & d'un orateur. Il exiſtoit entr'autres de lui un ouvrage ſur les animaux, & un *Des Cauſes naturelles* (3). Pline a probablement emprunté différentes choſes de ce dernier ouvrage(4).

Cato Cenſorius. C'eſt Caton le cenſeur qui peut avoir offert à Pline beaucoup de choſes curieuſes dans ſon ouvrage. *Des Faits anciens, ou des Origines* (5). Il rapporte dans le texte

---

(1) *L. VII, ſect.* 60, du premier cadran ſolaire fait à Rome. Il ſe trouve auſſi parmi les auteurs de l'*Ind.* de ce livre.

(2) Voyez *Ind. Plinii*, *ap.* Fabric. *p.* 223.

(3) *Cauſſarum naturalium.*

(4) Dans le trente-ſixième livre même, *ſect.* 24, §. 12. *Et inter plurima alia Italiæ miracula ipſa miracula in lapicidinis creſcere, auctor eſt Papirius Fabianus, naturæ rerum peritiſſimus.*

(5) *Originum lib.*

même du trente-ſixième livre, d'après celui ſur l'agriculture, compoſé par cet auteur, qu'on ne peut pas faire de bonne chaux des pierres tâchées. (1).

Vitruve a pu être très-utile à Pline, dans ce trente-ſixième livre, par ſon ouvrage ſur l'architecture.

Parmi les auteurs grecs, la plupart ſont cités relativement à l'hiſtoire naturelle. A cette claſſe appartiennent, *Théophraſte*, *Juba* (2), *Nicandre*. On ne peut décider de quels ouvrages hiſtoriques ou phyſiques de ce dernier il s'agit ici. Il eſt cité dans le texte même du trente-ſixième livre, à l'occaſion de l'aimant, où il eſt dit qu'on appella cette pierre *Magnes*, d'après le nom de celui qui le premier la trouva ſur le mont-Ida (3). *Sotacus*, a écrit ſur

(1) Pline, *XXXVI*, *ſect.* 35.

(2) Juba, Voyez ci-devant au trente-troiſième livre. Pline paroît avoir puiſé le plus de faits dans ſes *Curioſités de l'hiſtoire naturelle de l'Arabie*. Dans le trente-ſixième livre même, *ſect.* 46, il eſt cité comme témoin oculaire d'une eſpèce de pierre tranſparente, qu'on trouve en Arabie.

(3) *L. XXXVI*, *ſect.* 35. Ceci peut s'être trouvé dans les livres *Des choſes Colophoniennes*, (κολοφωνιακων). Dans le *L. XXXVII*, *ſect.* 28, le nom d'une pierre qu'il appelle *Sandareſcos* eſt pris dans Nicandre.

la lithologie comme naturaliſte, ainſi que *Sudines* (1).

Les auteurs ſuivans ſont des hiſtoriens.

Alexander Polyhiſtor. Probablement Pline avoit ici ſous les yeux les ſix livres de cet auteur. *Des choſes merveilleuſes* (2).

Apion le grammairien, qui fut célébre ſous Tibère & Cajus (3). Pline l'a cité plus haut, comme l'auteur d'un ouvrage ſur les remèdes tirés du règne minéral (4). Mais dans ce trente-ſixième livre, il s'eſt ſervi probablement de ſon ouvrage *Des curioſités Egyptiennes* (5), dans lequel beau-

---

(1) *Sotacus*, περι λιθων. Pline le cite, *L. XXXVI, ſect.* 25 & *ſect.* 38, ainſi que *L. XXXVII, ſect.* 11, 1, *ſect.* 23, *ſect.* 24, *ſect.* 51, *ſect.* 57. *Sudines*, Περι λιθων eſt auſſi nommé dans l'ouvrage même, *L. IX*, 56, des Perles; *L. XXXVI*, 12, de l'Onyx; *L. XXXVII*, 9, du Criſtal, *ſect.* 11, 1, du Succin; *ſect.* 35, de la pierre *Nicolios*; *ſect.* 50 de la pierre *Aſtrobolos*.

(2) Θαυμασιων συναγωγη. Voyez Photius, *Cod.* 188. Voſſius *Hiſt. Gr. I*, 22.

(3) ὁ Πλειστονικης. Voyez *L. XXXVII*, *ſect.* 19, *f.* C'eſt le même contre lequel Joſeph le juif a écrit.

(4) *L. XXXV*, & probablement auſſi *L. XXXIII & XXXIV*.

(5) Των Αιγυπτιακων ιστοριων βιβλια πεντε. Voyez Voſſius *Hiſt. Gr. II*, 7.

coup

coup de choſes paroiſſent avoir été racontées dans la vue de les faire prendre pour du merveilleux (1); & il ſemble qu'une grande partie de ce qui, dans le trente-ſixième livre, eſt dit des édifices & des ouvrages de l'art en Egypte, en a été emprunté (2); ainſi que quelques autres paſſages, & entre-autres l'anecdote citée plus haut, concernant Apelle, qui ſans être prié ſe préſenta à la table du roi Ptolémée.

Duris de Samos, hiſtorien du tems de Ptolémée Philadelphe; ſon ouvrage ſur la toreutique a été cité au trente-troiſième livre. Dans ce trente-ſixième livre il eſt au nombre de ceux qui ont écrit ſur les pyramides (3). Cependant je ne crois pas qu'il ait compoſé un

(1) Voyez Aulu Gelle, *V*, 14.

(2) *L. XXXVI, ſect.* 17, 3, où il eſt cité expreſſément parmi les auteurs qui avoient écrit ſur les pyramides; ſans qu'il paroiſſe cependant qu'il ait traité ce ſujet dans quelque ouvrage particulier.

(3) *L. XXXV, ſect.* 36, 14. d'Apelle; *L. XXXVII, ſect.* 19, *f*, de la grande émeraude du labyrinthe; auſſi *L. XXX, ſect.* 6, de la vertu magique de la plante *Oſprites* ou *Cynocephalia*, & de ſa prétention d'avoir évoqué l'ombre d'Homère des enfers; & *ſect.* 30, du Scarabée comme ſymbole du ſoleil.

ouvrage particulier ſur ce ſujet (1). Il eſt probable qu'il a parlé des pyramides dans ſon *Hiſtoire de la Lybie* (2). Il ſe peut auſſi que, dans ſon *Hiſtoire d'Agathocle*, il ait été beaucoup queſtion de l'Afrique, mais non pas de l'Egypte.

Herodotus. Tous ceux qui ont lu cet auteur, connoiſſent les notices qu'il a données ſur les choſes remarquables de l'Egypte.

Euhemerus. Cet auteur ne paroît être cité ici, que par rapport aux pyramides, ainſi que le livre même le donne à croire (3). Il avoit navigué de la Macédoine dans la mer du Sud, aux frais du roi Caſſandre; mais il s'étoit ſur-tout fait connoître par un ouvrage où il rapportoit une infinité d'anciens monumens, de temples & d'inſcriptions, pour prouver ſon hypothèſe, que les dieux avoient d'abord été des hommes. Il ſe pourroit (4) que, dans cet ou-

(1) *L. XXXVI, ſect.* 17, 3.

(2) Των Λιβυκων, dont Suidas fait mention. Voyez Voſſius *De Hiſt. Gr. I*, 15.

(3) *L. XXXVI, ſect.* 17, 3.

(4) Ἱερα αναγραφη, traduit par Ennius, qui a beaucoup répandu cette hypothèſe, laquelle eſt vraie

rage, il ait été queſtion des pyramides.

Les huit auteurs ſuivans, ne ſont auſſi placés dans le catalogue du *L. XXXVI*, qu'à cauſe des paſſages qui concernent les pyramides ; & je ne puis m'imaginer que Pline, pour une ſi courte notice qu'il donne de ces monumens, ait voulu prendre la peine de comparer entr'eux ces auteurs, ou de faire des extraits de tous les douze (1).

Ariſtagoras a écrit un ouvrage : *Des choſes remarquables de l'Egypte* (2). Mais il eſt très-difficile de décider de quel ouvrage il s'agit ici, & quel eſt le *Dionyſius*, parmi tous ceux qui portèrent ce nom, dont il peut être queſtion. On pourroit, à la vérité, écrire une diſſertation ſavante ſur ce ſujet, en paſſant tous les Dionyſius en revue (3) ; mais le réſultat ſeroit, qu'il n'y a rien de certain à en dire, & je ne vois pas l'utilité de faire de pareilles recherches.

---

en partie. Voyez Colonna *adEn.* & dans *l'Hiſtoire de l'Académie des Inſcriptions*, la *Diſſertation* de M. Fourmont.

(1) Cités au *L. XXXVI*, *ſect.* 17, 3.

(2) Αιγυπτιακων βιβλιων. Voyez Voſſius, *De Hiſt. Gr. III*, *p.* 163.

(3) Sur-tout de ceux qui ont écrit des περιηγησεις.

Artemidorus d'Ephèſe vécut ſous les derniers Ptolémées. C'étoit un célébre géographe, que Strabon & Pline citent ſouvent. Son ouvrage conſiſtoit en onze livres (1), dont Marcien, qui en a fait l'extrait, s'eſt ſervi enſuite pour compoſer ſon *Périple*, qui eſt parvenu juſqu'à nous. Il ne peut avoir parlé des pyramides qu'en paſſant.

Butorides ou *Butoridas*, que Pline cite auſſi comme ayant écrit ſur les pyramides, n'eſt allégué par perſonne (2); non plus qu'*Antiſthènes* (3), *Demotelès* & *Demetrius* (4). *Lyceas*, au contraire, eſt cité par Athénée, comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Des choſes Egyptiennes*; & c'eſt dans cet ouvrage qu'il

---

(1) Il eſt probable, que le *Periple* qu'on lui attribue auſſi, faiſoit partie de ſon grand ouvrage.

(2) J'ai de la peine à croire, que ce ſoit le même que *Botthæus*, auteur géographe, cité par Marcien, *p.* 63.

(3) Voyez les conjectures de Voſſius ſur ce ſujet; *De Hiſt. Gr. Lib. III*, *p.* 161.

(4) Démotèles eſt cité à l'occaſion des pyramides & du labyrinthe, *ſect.* 19, 1. Démetrius pouvoit être celui de Byzance, qui entr'autres a compoſé un ouvrage ſur l'*Hiſtoire d'Antiochus & de Ptolémée*, ainſi que de l'*Adminiſtration de la Lybie*. Diogène Laërce, *V*, 83.

peut avoir été queſtion des pyramides & du labyrinthe.

En retranchant du catalogue les auteurs dont Pline n'a pu ſe ſervir que dans quelques chapitres particuliers, ma conjecture, qu'il n'avoit ſous les yeux que deux ou trois auteurs latins (peut-être Varron, Népos & Fabianus) dont il a pris des extraits, acquiert une nouvelle force. Il ſe peut que ceux-ci aient fourni les noms de tous les auteurs cités à l'occaſion des pyramides; & je m'imagine qu'il en eſt de même de pluſieurs autres endroits de Pline, où il parle des auteurs qu'il n'avoit pas lu lui-même, mais qui ſont cités par celui dont il a pris ſes extraits. Au reſte, il ſuffit qu'il ſoit probable que la majeure partie de ce trente-ſixième livre ait été raſſemblée d'auteurs latins.

Une déclamation ſur le luxe à Rome dans l'emploi du marbre, entièrement dans le goût favori de Pline, commence ce trente-ſixième livre; enſuite viennent les artiſtes en marbre, *ſect.* 4, où ce qui eſt dit des ouvrages de l'art à Rome n'eſt du moins pas emprunté des grecs. *Sect.* 5 — 10, il eſt queſtion de l'emploi du marbre dans les édifices,

notions qui, pour la plupart, ſont tirées d'auteurs latins ; & dans les *ſect.* 11—23, il eſt parlé des différentes eſpèces de marbre, principalement de celui d'Egypte ; des grands monumens de l'art chez les Egyptiens, ſur-tout des obéliſques, des pyramides, du labyrinthe, du temple d'Ephèſe & des choſes remarquables à Cyzique. Sur tous ces objets, il y a plus de traces de ſources romaines que de grecques. *Sect.* 24, 1 — 12, il s'agit des édifices remarquables de Rome ; *ſect.* 25 — 50, des différentes eſpèces de pierres, article d'hiſtoire naturelle, avec quelque peu de choſe concernant l'architecture & la ſculpture ; mais les dernières ſections en contiennent davantage, relativement à ces deux arts. *Sect.* 51 — 55, de la maçonnerie, du ſable, de la chaux ; *ſect.* 56—58, des colonnes ; *ſect.* 59 — 64, du plâtre, du ſtuc & de la moſaïque ; *ſect.* 65, 66, du verre ; *ſect.* 67, de la pierre obſidienne ; *ſect.* 68, de l'emploi du feu. Dans ces différens endroits, on trouve quelquefois de la déclamation.

Finalement, il reſte à examiner le catalogue des auteurs que Pline a con-

ſultés pour ſon trente-ſeptième livre. La majeure partie de ceux-ci, ont déja été cités dans les livres précédens (1).

Ici encore, *Varron* aura été le principal guide de Pline.

Les *Acta triumphorum* ne ſe rapportent qu'à un ſeul paſſage (2), où il eſt fait mention de bijoux précieux, ornés de perles & de pierreries, ainſi que d'autres choſes de prix, que Pompée, après la guerre contre Mithridate, a étalé dans ſon triomphe.

Mecenas. Il n'eſt guère poſſible de concevoir ce que ce favori d'Auguſte peut avoir écrit, & ce que Pline a pu prendre de lui pour ce livre : on ſeroit preſque tenté de croire, que la pierre gravée qui ſervit de cachet à Mécène,

(1) *Ex auctoribus : M. Varrone, Actis triumphorum, Mæcenate, Jaccho, Cornelio Boccho.*

Externis : Juba Rege, Xenocrate Zenonis, Sudine, Æſchylo, Philoxeno, Euripide, Nicandro, Satyro, Theophraſto Charete, Philomene, Deinoſtrato, Zenothemi, Metrodoro, Sotaco, Pythea, Timæo Siculo, Nicia, Theochreſto, Aſaruba, Mnaſea, Theomene, Cteſia, Mithridate, Sophocle, Archelao Rege, Calliſtrato, Democrito, Iſmenia, Olympico, Alexandro Polyhiſtore, Apione, Horo, Zoroaſtre, Zachalia.

(2) *Chap. 2, ſect. 6.*

& dont il eſt mention dans ce livre (1), eſt ce qui a engagé quelque copiſte ou quelque grammairien inattentif à inſérer ſon nom dans cette liſte. Cependant Mécène a en effet écrit ſur beaucoup de ſujets, dont à peine une notion générale a été tranſmiſe juſqu'à nous (2). Et dans le nombre de ſes écrits, on comptoit des compoſitions hiſtoriques, & même, à ce qu'il paroît, d'autres ſur l'hiſtoire naturelle. Il eſt certain du moins qu'on le trouve dans les liſtes de Pline, au neuvième livre, parmi les auteurs qui ont traité des animaux aquatiques; & au trente-deuxième, où il eſt queſtion des remèdes qu'on peut tirer du même règne. L'anecdote du dauphin, qui avoit pris en amitié un petit garçon, paroît auſſi être tiré d'un de ſes ouvrages (3). Il y a également lieu de croire que Mécène a écrit ſur les pierres précieuſes; &, ſuivant toutes les apparences, il avoit auſſi laiſſé des anecdotes hiſtoriques ſur la vie d'Auguſte; cela eſt même confirmé par un paſſage de Pline, où, en parlant du

(1) *Chap.* 1, *ſect.* 5.
(2) Voyez Meibomius, *Mæcenas*, *c.* 24, 25.
(3) *L.* IX, *ſect.* 8.

changement de fortune éprouvé par Auguſte, de ſon hydropiſie & de ſa fuite à la bataille de Philippe, il s'appuye ſur les témoignages de Mécène & d'Agrippa (1). Le paſſage qui concerne les différentes bagues dont Auguſte s'eſt ſervi comme cachet, pourroit bien auſſi être tiré de ces anecdotes (2); & je penſe, que c'eſt par rapport à ces bagues que Mécène a été porté ſur cette liſte des auteurs.

Iacchus. Siſcennius Iacchus, eſt cité par Suétone au nombre des grammairiens qui donnoient leurs leçons dans *la Gallia Togata* (3). Dans le texte du trente-ſeptième livre même, l'explication d'une pierre précieuſe appellée *Ægyptilla*, douée d'une vertu magique, eſt rapportée d'après le ſentiment de cet auteur (4). Il ſe peut donc que c'étoit ſimplement un traité de grammaire, dans lequel les noms des pierres précieuſes étoient indiqués avec leurs propriétés.

---

(1) *L. VII, chap. 45, ſect. 46.*
(2) *L. XXXVII, ſect. 4.*
(3) Suetone, *De Illuſtr. Grammat.* 3.
(4) *L. XXXVII, ſect. 54.*

Au ſujet de *Cornelius Bocchus* (1). Voyez ci-deſſus au trente-troiſième livre. Il paroît avoir écrit ſur les curioſités de l'hiſtoire naturelle.

Parmi les auteurs étrangers, j'offrirai d'abord ceux qui ont écrit comme naturaliſtes, ou ſur les remèdes curatifs, & ſur les vertus occultes des pierres. Le roi *Juba* eſt à la tête des premiers. Enſuite on trouve *Xénocrate*, *Zénon*, *Sudines*, & probablement auſſi *Satyrus* & *Théophraſte* (2).

Plus avant il eſt queſtion de *Demoſtratus* (3), & enſuite de *Sotacus*, qui a

(1) Dans le texte du *L. XXXVII* même, il eſt nommé, *ſect.* 9, *ſect.* 25, *ſect.* 43.

(2) Voyez *Ind. ad L. XXXIII*, de *Juba* & de *ſes curioſités de l'hiſt. natur. de l'Arabie*; *id. ad L. XXXV*, de *Xénocrate Zénon*; *id ad L. XXXVI*, de *Sudines*. Mais à l'égard de *Satyrus*, on peut à peine excuſer Pline d'une eſpèce de négligence. De la manière qu'on le trouve dans la liſte, (où il a été placé, ainſi que je le remarquerai plus bas, ſuivant le paſſage de la *ſect.* 11, 1), réuni avec Eſchyle, Euripide, Philoxène & Nicandre, ce ne peut être que le fameux acteur tragique, & auteur de quelques tragédies. Du moins Athenée fait-il mention, (*L. XIII*, *p.* 591), de ſa *Pamphilia*. Au reſte, dans ce trente-ſeptième livre, il eſt, ſans contredit, queſtion d'une autre *Satyrus*, qui doit avoir écrit ſur les pierres: par exemple, *ſect.* 24, de l'onyx, & *ſect.* 25, 1, des eſcarboucles.

(3) *Demoſtratus* Avant Hardouin, il y avoit par erreur *Democrate*. Dans le texte du livre même,

écrit sur les pierres (1) ; de *Nicias* de Mallus en Cilicie, médecin du roi Pyrrhus, dont il y a aussi un ouvrage sur la lithologie (2).

Archelaüs, roi de Cappadoce, a de même écrit sur les pierres (3), ainsi que *Callistrate*, le médecin, & probablement aussi *Démocrite*, *Ismenias*, *Olympicus*, *Horus*, *Zoroastre*, *Zachalias* (4).

---

sect. 11, 1, là où il est question du succin, l'explication du *lyncurion* est empruntée de cet auteur. Il se trouve *sect.* 23, qu'Africanus fut le premier qui porta le sardoine, *ut in historia*, (probablement une *Historia Gemmarum*), *tradit Demostratus*; & peu après, il est encore cité à l'occasion de la couleur blanche des sardoines de l'Inde. Il ne paroît avoir rien de commun avec *Damostrate*. Voyez Vossius, *De Poet. Gr. L. III*, *p.* 169. Fabricius, *B. Gr. vol. XIII*, *p.* 138.

(1) *Sotacus*. Voyez l'*Ind ad* L. *XXXVI*.

(2) *Nicias* avoit écrit περι λιθων. Voyez Fabricius, *Gr. vol. XIII*, *p* 345, Pline le nomme là où il est question du succin, *sect.* 11, 1.

(3) Le roi Archelaüs est nommé dans le texte même, du *L. XXXVII*, *sect.* 25, où il est question de la calcédoine ; & *sect.* 11. 12, du succin, où il est dit qu'on l'apportoit des Indes : *Archelai, qui regnavit in Cappadocia ;* & Solin cite 52, (55), *Archelai regis libros*. Ce fut un ouvrage περι λιθων, ainsi qu'on le sait par celui de Plutarque, sur les fleuves.

(4) *Callistrate*. Il en est fait mention, *sect.* 25, de l'escarboucle ; & *sect.* 12, du succin. Il résulte aussi de ce passage, qu'il a traité des prétendues vertus occultes des pierres précieuses.

Maintenant je vais m'occuper des autres auteurs, qui n'appartiennent pas

---

Démocrite, ſuivant le témoignage de Diogène Laërce, *IX*, 47, ce philoſophe connu, a écrit περὶ λίθων. Au reſte, il ne paroît pas qu'il ſe ſoit borné à l'aimant ſeul ; car Pline le cite ſur pluſieurs autres pierres, & quelquefois de manière qu'on peut s'appercevoir que ſon ouvrage traitoit de leurs vertus occultes & médicinales : *L. XLVII, ſect.* 18, des émeraudes ; *ſect.* 54, de la pierre *Aſpilates* ; *ſect.* 58, de *l'Erotylos*, qu'on employoit aux prédictions de l'avenir ; & *ſect.* 70 du *Zanthenes*. Mais c'eſt une autre queſtion, ſi c'étoit là un ouvrage authentique de cet ancien philoſophe.

Iſmenias, doit avoir été un des auteurs περὶ λίθων ; il eſt cité, *ſect.* 23, des ſardoines, & *ſect.* 28 du *Sandareſus*. Le joueur de flûte Iſmenias, qui ſe pavanoit avec ſes bagues, parmi leſquelles étoit une émeraude repréſentant Amymone, ne doit pas être confondu avec cet auteur.

Olympicus. Ce nom revient parmi les médecins, rapportés par Fabricius, *T. XIII*, *p.* 352 ; mais celui-ci appartient à des tems poſtérieurs. Probablement que dans le grand nombre des mauvais écrivains qui ont traité des vertus des pierres, il y en eut un de ce nom.

Horus paroît appartenir à cette claſſe ; car *ſect.* 52, il eſt cité à l'occaſion d'une pierre qui devoit ſervir de remède contre la morſure de l'*Ichneumon*. Fabricius, *vol. XIII*, *p.* 248, le place auſſi parmi les Médecins. Mais peut-être eſt-ce un ouvrage ſuppoſé, attribué à Horus l'Egyptien. Il n'y avoit que Hardouin ſeul qui pouvoit penſer à un Horus, roi d'Aſſyrie, *L. XXX. ſect.* 51.

Zoroaſtre. Il exiſtoit ſous ſon nom un ouvrage inti-

à la première claſſe des écrivains étrangers, dont il a été queſtion plus haut.

Æſchylus. Eſchyle le poëte tragique. On ne s'attendroit pas à trouver ce nom parmi les auteurs qui ont écrit ſur les pierres précieuſes; mais la liſte relative à ce livre contient pluſieurs noms qui paroiſſent avoir été raſſemblés à la hâte, ou d'après des citations particulières qui en ſont faites dans le texte même du livre, ou inſérés poſtérieurement par des mains étrangères; ce que cependant je ſuis moins porté à croire. Dans le paſſage ſur le ſuccin (1), Pline cite auſſi

---

tulé περι λιθων τιμιων, qu'on connoît par Suidas; mais Pline pouvoit-il le croire authentique? Il nomme cet auteur expreſſément, en parlant des vertus occultes des pierres : *ſect.* 49, de *l'Aſtroïtes*, *ſect.* 57, du *Daphnias*, & *ſect.* 58, de *l'Exebenus*.

Zachalias. Il ne faut pas regretter la perte de cet auteur. Il étoit de Babylone, & a écrit un ouvrage adreſſé au roi Mithridate, ſur les vertus & les influences occultes des pierres, non-ſeulement par rapport à la guériſon des maux phyſiques, mais même à la deſtinée des hommes. Il a indiqué des pierres qui portoient bonheur à ceux qui ſollicitoient des graces du roi; d'autres faiſoient gagner des procès, &c. Pline, *L. XXXVII*, *ſect.* 60.

(1) *L. XXXVII*, *ſect.* 11, 1, où le nom d'*Electrum*, eſt dérivé de l'épithète du ſoleil, Ηλιεκτωρ.

bien *Eſchyle*, que *Philoxène*, *Euripide*, *Nicandre*, (voyez ſur celui-ci l'*Ind. ad L. XXXVI*) & *Satyrus*. Il eſt clair que c'eſt le paſſage en queſtion qui a fourni ces noms pour la liſte; ainſi cet exemple prouve d'une manière victorieuſe, que cette liſte ne contient que les noms des auteurs que Pline a lus & extraits. Cette remarque eſt, en général, très-importante.

Chares, & pluſieurs autres qui ſuivent, ne ſont peut-être dans la liſte qu'à cauſe du paſſage qui concerne le ſuccin, où l'on retrouve les mêmes noms rangés dans le même ordre (1). C'eſt probablement Charès de Mitylène, auteur aſſez connu, qui avoit fait une *Hiſtoire d'Alexandre*, où il peut avoir rapporté quelque choſe concernant l'hiſtoire naturelle de la partie orientale de l'Aſie.

Philemone. Il eſt hors de doute, que dans un endroit du trente-ſeptième livre, Pline parle du poëte comique de ce nom; car il le place à côté

(1) L. XXXVII, *ſect.* 11, 1.

de Ménandre (1). Dans l'autre endroit, où ce nom revient encore, il eſt clair, qu'il ne s'agit pas du poëte, mais d'un autre auteur (2). D'ailleurs, on n'en peut rien dire de certain.

Zenothemis. Cet auteur eſt encore nommé pluſieurs fois dans le texte du trente-ſeptième livre. Sa *Deſcription Topographique de différens pays*, paroît être l'ouvrage que Pline a conſulté ici (3).

---

(1) *L. XXXVII, ſect.* 31.

(2) Hardouin confond l'un avec l'autre. Du reſte, il a placé avec raiſon ce nom dans la liſte, puiſqu'auparavant on y liſoit : *Philomène.* Le paſſage, *ſect.* 11, 1, prouvoit la néceſſité de cette correction ; car Charès y eſt cité avec *Philémon*, au ſujet du ſuccin, que, ſuivant le rapport du dernier, on tiroit de la terre en deux endroits de la Scythie ; & plus bas il eſt dit, qu'il jettoit une flamme. Mais ſi l'on vouloit ne pas trouver impoſſible, que cette mention du ſuccin ait pu être faite dans une pièce comique, il reſte encore un autre paſſage de Pline, très-étroitement lié avec le premier, qui vient d'être cité ; c'eſt-à-dire, celui *L. IV*, 13, *ſect.* 27, où le nom de la mer du Nord, appellée *Morimaruſa*, dans la langue Cimbrique, eſt rapporté d'après Philémon. Ainſi l'ouvrage d'un Philémon, qui a écrit ſur l'hiſtoire & la géographie, ou ſur l'hiſtoire naturelle, doit avoir été entre les mains de Pline.

(3) *Zénothémis.* Voyez Voſſius, *De Hiſt. Gr.*

Metrodorus eſt le même que celui de Scepſis (1). Et *Pytheas* eſt l'auteur, connu par ſes *Relations de Voyages* (2).

Timæus de Sicile, l'hiſtorien. Pline a pris de lui une notice concernant le ſuccin (3).

Theocreſtus avoit compoſé un recueil concernant les curioſités de la Lybie. On le connoît par le Scholiaſte d'Apollonius (4). Pline a cité d'après lui

---

lib. III, f. Avant Hardouin il y avoit *Xenotimus.* Mais Zénothémis eſt cité dans le *L. XXXVII* même, *ſect.* 11, 1, du ſuccin blanc avec le nom de *Langas ; ſect.* 23, 1, des ſardoines de l'Inde ; *ſect.* 51, de la pierre *Ceraunia.* Tout ceci pouvoit ſe trouver dans ſa περιηγησις.

(1) Voyez l'*Ind. ad L. XXXIII*, vers la fin. *chap.* 5, *ſect.* 15, prouve clairement, qu'il s'agit ici de Métrodore de Scepſis, où d'après lui, Pline rapporte & réfute, que de l'Allemagne & de *Baſilia.* (la *Sandinavie*, voyez J. Phil. Murray, *De Pythea Maſſilienſi in Commentar Soc. Gœt. T. VI, P. II. p.* 93) on tiroit non-ſeulement du ſuccin, mais auſſi des diamans. Selon toutes les apparences, ſa περιηγησις contenoit ces notions.

(2) Au ſujet de Pythéas, voyez la Diſſertation de Murray, citée dans la note précédente.

(3) *L. XXXVII, ſect.* 11, 1. Voyez à ſon égard, l'*Ind. ad L. XXXIII.*

(4) Τα Λιβικα. Voyez Schol. Apollon. *ad IV*, 1750.

une

une notice ſur le ſuccin ; ſavoir, que le flux de la mer le portoit au promontoire des Pyrénées.

Aſarubas, auteur contemporain de Pline, mais inconnu de nos jours, de qui il a pris une notice concernant le ſuccin (1).

Mnaſeas, hiſtorien & géographe célébre. Pline le cite auſſi ſéparément à l'occaſion du ſuccin (2).

Theomenes eſt tout-à-fait inconnu ; il eſt placé dans la liſte à cauſe d'une notice ſur le ſuccin (3), qui eſt aſſez fabuleuſe ; c'eſt-à-dire, qu'il croiſſoit dans les jardins des Heſpérides, qu'il tomboit dans la mer, & que les Heſpérides l'en retiroient enſuite.

Cteſias, hiſtorien & géographe connu, qui a écrit ſur la Perſe & ſur l'Inde ; & c'eſt en cette qualité, qu'il a été

---

(1) *L. XXXVII, ſect.* 11, 1. Une conjecture très-naturelle s'offre ici, c'eſt-à-dire, qu'*Aſdrubas* eſt le véritable nom ; cependant il n'en exiſte pas de preuve.

(2) *L. XXXVII, ſect.* 11, 1, l'ouvrage de Mnaſéas, Ευρωπιακα étoit très-connu ; cependant Pline pourroit avoir pris de ſon Περιπλους les notices dont il s'agit.

(3) *Sect.* 11, 1.

employé dans la liſte, de même que *Mithridate* (1). Il n'eſt guère poſſible de ſe faire une idée de ce que peut avoir été l'ouvrage de Mithridate, roi du Pont, qui contenoit la notice ſur l'île d'*Oſericta*, ſituée près des côtes de l'Allemagne, & de l'eſpèce de cèdres de cette île, deſquels, ſelon ce paſſage, couloit le ſuccin. Ses écrits ſur les vertus occultes des plantes & des drogues médicinales, que Pompée apporta à Rome, & qu'il fit traduire en latin par ſon affranchi, Pompeus Lenœus, pouvoient auſſi renfermer quelques notions ſur les pierres auxquelles on attribuoit des vertus occultes & ſurnaturelles. Mithridate méritoit une mention beaucoup plus honorable dans un ouvrage ſur les pierres précieuſes, nommément par ſa *Dactyliothèque*, que Pompée apporta à Rome, & qu'il plaça au Capitole (2).

Sophocles ne ſe trouve dans la liſte, qu'à cauſe d'un paſſage que Pline en

(1) *Sect.* II, I.
(2) Pline, *XXXVII*, I, *ſect.* 5.

elle (1). Les larmes que les ſœurs de Méléagre, changées en oiſeaux, verſoient annuellement au-delà de l'Inde, ſe transformoient ſelon lui en ſuccin. Cette idée admiſſible en poéſie, peut avoir été placée dans un des chœurs de Méléagre, tragédie perdue de cet auteur; mais elle ne méritoit pas d'être citée dans un ouvrage ſur l'hiſtoire naturelle.

Il a été fait mention plus haut, d'*Alexander*, de *Polyhiſtor* & d'*Apion* (2).

Un léger examen des écrivains cités juſqu'ici, prouvera qu'il n'y en a que très-peu d'entre-eux qui peuvent avoir fourni à Pline quelque choſe concernant l'hiſtoire de l'art. Tous ſont cités relativement à des objets d'hiſtoire naturelle, ou à l'occaſion de quelques traits hiſtoriques. Dans les cinq premières ſections ſur les bagues, & *ſect.* 6, 7, 8, où il eſt queſtion du goût pour les perles & les pierres précieuſes, qui date des tems

(1) *Sect.* 11, 1.
(2) Voyez *ad L. XXXIII & XXXVI.*

de Pompée, & des vaſes murins, on trouve quelques traits relatifs à l'art, qui tous, à peu de choſe près, peuvent avoir été pris dans les ouvrages de Varron. Les deux chapitres du criſtal & du ſuccin *ſect.* 9, 10, ainſi que les *ſect.* 11, 12, 13, ſont travaillés avec beaucoup de ſoin, & Pline y entre dans de grands détails; mais il eſt probable, qu'il trouva quelque part le recueil des notices dont il s'eſt ſervi. Ce qu'il dit d'autres pierres, en y rapportant de tems en tems des faits hiſtoriques, *ſect.* 14 — 53; *ſect.* 54 — 70, & encore *ſect.* 71 — 73, entre-mêlées de quelques remarques, ainſi que les *ſect.* 74 & 75, eſt pris dans des auteurs qui ont écrit ſur l'hiſtoire naturelle. De tout ce que je viens de dire, il réſulte clairement qu'on doit une reconnoiſſance éternelle à Pline de ſon immenſe collection, & des notices qu'elle contient; mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on ne doit s'attendre à trouver dans tout ſon recueil, ni un choix ſage des auteurs, ni un examen critique de leurs citations & de leurs idées. On voit de plus, qu'il a ſuivi de préférence

les auteurs latins, & que, ſelon toutes les apparences, il n'a pas toujours eu ſous les yeux les auteurs grecs dans ſes citations ; mais qu'il les a employées telles que d'autres les avoient rapportées avant lui.

Enfin, il s'enſuit de tout ce qui précède, que les notions de Pline, ſurtout concernant l'art, ne peuvent offrir rien de complet, ni qui puiſſe être regardé comme un travail rédigé avec une ſaine critique ; que cet écrivain lui-même n'a fait aucune recherche à cet égard ; qu'on ne peut pas lui imputer les contradictions, qui ſe trouvent dans ſon ouvrage ; mais qu'on doit le regarder ſimplement comme un compilateur, qui a raſſemblé ſans choix & ſans meſure ſes différentes citations, quelque part qu'il les ait trouvées. En un mot, il en réſulte que toute notre hiſtoire de l'art chez les anciens a, en général, encore beſoin de beaucoup de critique ; que, malgré cela, on y trouvera toujours des lacunes qu'il ſera impoſſible de remplir, & que, dans pluſieurs parties, elle reſtera toujours un foible édifice, bâti

ſeulement ſur des conjectures & des vraiſemblances. Tout antiquaire impartial reconnoîtra ſans doute la juſteſſe de cette réflexion ; & il en réſulte une obligation de plus pour tous ceux qui traitent ce ſujet, d'être du moins ſincère, & de ne pas donner leur monnoie pour plus qu'elle ne vaut intrinſéquement. K.

DE LA RÈSONNANCE DES CORPS SONORES,

PAR M. l'Abbé DOMINIQUE TESTA,

Profeſſeur de Logique & de Méthaphyſique au Collége Romain, à Rome (1).

TRADUIT DE L'ITALIEN.

1°. JE ne crois pas que l'acouſtique offre un phénomène plus curieux & plus ſingulier que celui de la réſonnance des corps ſonores. Qu'en faiſant réſonner une corde on entend, outre le ſon principal de la corde entière, celui de ſon octave, ainſi que celui de ſa douzième & de ſa dix-ſeptième majeure; c'eſt-à-dire, celui

(1) Cette pièce eſt adreſſée, en forme de lettre, au père G. Sacchi, barnabite, profeſſeur d'éloquence au collége impérial des Nobles, à Milan.

de l'octave de ſa quinte, & celui de la double octave de ſa tierce majeure, eſt un fait ſi bien prouvé par de nombreuſes expériences, & confirmé par l'autorité de tant de grands hommes, que perſonne, pas même le phyſicien le plus ſcrupuleux, ne peut plus en douter aujourd'hui (1).

(1) Outre les ſons dont il eſt queſtion ici, Rameau prétend en avoir entendu un autre à-peu-près égal à celui que rendroit la ſeptième partie de la corde; & l'expérience a prouvé que le ſon de cette ſeptième partie eſt un *ſi* bémol, environ un quart de ton plus bas que le *ſi* bémol de la tierce mineure du *ſol*. Mais Rameau négligea & rejetta, comme ne s'accordant pas bien avec ſon ſyſtême, ce ſon, auquel il donna le nom de *ſon perdu*. Cependant dans le *Journal de Phyſique* de M. l'abbé Rozier, du mois de Février 1776, on trouve l'expérience faite à Paris par quelques profeſſeurs de muſique, qui, ayant baiſſé d'un quart le ton d'un clavecin, ou environ, le *ſi* bémol de la tierce mineure du *ſol*; & l'ayant enſuite fait réſonner enſemble avec l'*ut mi ſol ut*, ils trouvèrent non-ſeulement que *ſi* bémol ne faiſoit pas diſſonance; mais qu'il y avoit même dans cet accord quelque choſe de plus doux, de plus flatteur pour l'oreille, que dans l'accord parfait majeur *ut mi ſol ut*. On invite ces Meſſieurs à répéter cette expérience, laquelle, ſi elle réuſſiſſoit bien, pourroit leur ſuggérer peut-être un moyen de perfectionner de plus en plus la muſique italienne, qui a ſi fortement réveillé l'admiration & la jalouſie des autres nations.

Mais autant ce phénomène eſt certain, autant ſa cauſe nous eſt encore inconnue; & quoique pluſieurs ſavans illuſtres aient ſouvent eſſayé de découvrir cette cauſe, toutes leurs recherches, à cet égard, ont été vaines juſqu'ici, du moins autant que je le ſache. Ne regardera-t-on pas parconſéquent comme une entrepriſe trop hardie de ma part, de vouloir jetter quelque lumiere ſur un objet qui a exercé inutilement l'eſprit de tant de philoſophes, & que, par cette raiſon, on conſidère comme ne pouvoir jamais être expliqué? Quoiqu'il en ſoit, je vais tâcher d'expoſer, le mieux qu'il me ſera poſſible, mes conjectures ſur cette matière, dont perſonne ne pourra mieux apprécier la valeur, ni mieux appercevoir les conſéquences que vous, Monſieur, qui nous avez donné tant de beaux traités ſur la théorie de la muſique, & qui peut-être nous en reſervez encore quelques-uns. Permettez néanmoins qu'avant de vous parler de mon opinion ſur l'origine des ſons harmoniques que rend dans un même tems un corps ſonore, je vous expoſe en peu de mots

le ſyſtême de Sauveur & celui de Mairan, tous deux, comme vous le ſavez, membres illuſtres de l'académie royale des ſciences de Paris.

2°. Le premier penſoit qu'en faiſant réſonner une corde ſonore, toutes les parties n'en vibrent point également; mais qu'il y en a qui, pendant la vibration, demeurent immobiles; leſquelles parties immobiles, dans le tems que le reſte de la corde réſonne, il appelle *Nœuds*. Or, comme on le voit, ces nœuds diviſent la corde en autant de parties ou de petites cordes vibrantes, qui, en frémiſſant, forment des ſons d'un accord parfait avec le ſon principal, c'eſt-à-dire, ſon octave, l'octave de ſa quinte, & la double octave de ſa tierce majeure. Voilà comment Fontenelle a rendu compte d'une manière ſatisfaiſante, avec ſa préciſion & ſa clarté ordinaires, du ſyſtême de Sauveur (1). Mais ſi cela n'a pas lieu dans la nature, comme il eſt facile de s'en convaincre, que fau-

(1) Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris, année 1701.

dra-t-il alors penſer des nœuds de Sauveur ; & quelle cauſe pourra-t-on jamais imaginer qui puiſſe rendre immobiles quelques parties d'une corde vibrante, tandis que toutes les autres frémiſſent ? Comment ſe pourra-t il faire que la vibration des premières parties ne ſe communique pas aux ſecondes ? Qui eſt-ce qui pourra jamais empêcher cette propagation de mouvement ? Et lorſque la vibration imprimée à une corde trouve quelque obſtacle à ſe propager dans le reſte de cette corde par le premier nœud qui la retient & la repouſſe, de quelle manière ſaute-t-elle, pour ainſi dire, par-deſſus ce nœud, pour ſe communiquer au reſte des parties vibrantes ? En un mot, ce n'eſt pas le frémiſſement de la corde entière qui produit le ſon, mais la vibration de toutes les parties qui en compoſent la totalité. Si donc par le moyen des nœuds de Sauveur, on diviſe une corde en autant de cordes des différentes longueurs dont on a beſoin pour former les ſons harmoniques, du ſon principal de la totalité de cette corde ; il eſt clair

qu'il doit y avoir un nœud au milieu de la corde pour qu'elle produiſe l'octave, & un autre nœud au tiers de la corde, pour qu'elle faſſe entendre l'octave de la quinte. Parconſéquent la partie qui ſe trouve dans le tiers de la corde doit abſolument reſter immobile pour former l'octave de la quinte, & doit éprouver un frémiſſement pour qu'elle puiſſe produire l'octave du principal ſon. Mais il eſt impoſſible que la même partie d'une corde ſoit en même tems immobile & en vibration ; parconſéquent on ne peut pas expliquer la réſonnance des cordes ſonores par le moyen des nœuds de Sauveur. Je ne comprends pas comment il peut y avoir des gens qui ne ſe rendent pas à l'évidence de cet argument ; tandis que cette réflexion pouvoit même ſervir à indiquer à ceux qui ont voulu répéter les expériences ſur les nœuds, la réſiſtance de l'air qui environne la corde. Cette réſiſtance de l'air, quelle qu'elle ſoit, ne peut, dans un même tems donné, ôter & laiſſer ſon mouvement à une partie de la corde. Elle pourroit tout au plus diviſer la corde

même en raiſon ſubduple de ſa longueur comme l'a fort bien démontré Mairan (1) ; diviſion de laquelle réſulteroit, non la tierce & la quinte, mais ſeulement l'octave de l'octave. Il eſt donc inutile d'avoir recours aux nœuds chimériques de Sauveur, pour réſoudre le problême de la réſonnance des corps ſonores.

3°. Mais je ne veux pas diſſimuler une difficulté qui ſe préſente ici. La préſence de ces nœuds, pourra-t-on me dire, que vous rejettez comme chimériques, eſt démontrée par une expérience certaine, & ſe trouve parconſéquent prouvée par la nature même. Voici l'expérience dont on veut parler. Par le moyen d'un obſtacle on diviſe telle corde qu'on veut en deux parties commenſurables entr'elles ; mais il faut que cet obſtacle ſoit foible, & tel qu'il n'empêche point la communication des vibrations d'une partie de la corde à l'autre. Qu'on approche, par exemple, une plume au tiers d'une corde, de ma-

(1) Voyez les Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris, année 1737.

nière que non-ſeulement la plume touche la corde, mais qu'elle la preſſe & la force de ſortir un peu de ſa ſituation naturelle. Si dans cet état on fait frémir la corde, elle rendra non le ſon de la totalité, mais celle de la plus petite partie, c'eſt-à-dire, l'octave de ſa quinte. Le plus ſingulier eſt, que non-ſeulement la tierce partie de la corde, mais auſſi les deux autres tiers ſont entendre cette même octave, choſe qui certainement doit paroître incroyable. Or, il n'eſt pas poſſible que, toutes choſes d'ailleurs égales, deux cordes, dont la longueur de l'une eſt double de celle de l'autre, forment le même ſon; il faut donc qu'au milieu de cette partie qui a le double de la longueur de l'autre il y ait un nœud qui la partage en deux parties; & alors la totalité de la corde étant diviſée en trois parties égales par le moyen de l'obſtacle & par celui du nœud, il n'eſt pas ſurprenant qu'elle produiſe des ſons qui ſoient tous à l'uniſſon de l'octave de ſa quinte. Si l'on porte l'obſtacle au quart de la corde, les trois autres parties feront entendre

la double octave du ſon principal ; ce qui ne pourroit pas avoir lieu ſi la corde ne formoit point de nœuds à chaque quatrième partie de ſa longueur. Or, ſi, comme le dit le Dante, l'expérience eſt :

Ce qui fait que le vrai ſe diſtingue du faux (1),

qui eſt-ce qui ſera aſſez hardi, aſſez obſtiné pour oſer douter de la préſence de ces nœuds ? Mais il y a plus ; ſi aux points de la corde où j'ai dit que ſe forment les nœuds on met des petits morceaux de papier, ils reſteront immobiles pendant que la corde eſt en vibration ; tandis qu'on les voit bientôt ſauter en l'air quand on les place aux autres endroits de la corde, que Sauveur appelle *Ventres* : preuve évidente de la parfaite immobilité, dans laquelle reſtent quelques parties de la corde, dans le tems que toutes les autres ſe meuvent plus ou moins rapidement.

4°. Mais, ſelon moi, cette expé-

(1) *Quella, che il ver dalla bugia diſpaja.*

rience ne ſert que fort peu, ou même point du tout, à ceux qui veulent expliquer la réſonnance des corps ſonores par les nœuds de Sauveur. Pour en être convaincu, on n'a qu'à réfléchir : premièrement, que dans l'expérience dont il eſt ici queſtion, ces nœuds ont, ou du moins ſemblent avoir, une origine qui eſt la même que celle de l'obſtacle par lequel on a diviſé la corde. Mais d'où vient qu'on trouve ces nœuds dans les cordes qui n'éprouvent aucun obſtacle ? L'air de l'atmoſphère tiendroit-il par hafard lieu d'un pareil obſtacle ? Ce problême a déja été mis en avant. Cependant l'air preſſe également toutes les parties de la corde ; de ſorte qu'une pareille preſſion ne peut pas être cauſe que la corde ſe diviſe ni d'une manière, ni d'une autre. Et ſi l'on prétendoit que la preſſion de l'air puiſſe occaſionner un ſemblable effet, elle ne pourroit diviſer la corde qu'en raiſon ſubduple, ainſi que je l'ai déja remarqué plus haut. Secondement, l'obſtacle & les nœuds qu'il produit diviſent la corde en autant de parties égales, qui rendent

toutes

toutes le même ſon. Mais dans les cordes qu'on laiſſe libres la choſe ne peut pas ſe paſſer de même ; car puiſque ces cordes libres rendent des ſons différens, elles devroient reſter diviſées en parties inégales. Troiſièmement, l'obſtacle & les nœuds dont il a été queſtion dans l'expérience ſuſmentionnée plus haut, en produiſant un autre ſon, éteignent le ſon principal ; tandis que dans les cordes libres, non-ſeulement le ſon de la totalité de la corde ne ſe trouve pas éteint, mais ſe fait même entendre d'une manière plus forte & plus diſtincte que les autres. Enfin, que diriez-vous ſi j'oſois nier que dans la corde que l'on a gênée par un obſtacle il ſe forme enſuite les nœuds dont nous parlons ? Prétendriez-vous m'en convaincre par les petits morceaux de papier ? Mais comme cette expérience n'eſt pas difficile, & qu'il ne faut pas la répéter ſouvent, ni avoir une grande pratique pour l'exécuter, vous pourrez facilement la faire pour votre amuſement, & vous convaincre par là que les morceaux de papier qui devroient demeurer immobiles, ſautent ainſi

que les autres, & démentent par-conſéquent tout ce qui a été avancé ſur ce ſujet par Sauveur & par ſes partiſans.

5°. Comment donc peut-il ſe faire, demanderez-vous, que deux bouts d'une corde, dont l'un a le double de la longueur de l'autre, rendent le même ſon? Je vais vous le dire. Il eſt vrai qu'une corde dont la longueur eſt double de celle d'une autre, ne peut rendre toutes choſes d'ailleurs égales, que l'octave grave de cette corde, à cauſe qu'elle ne peut vibrer qu'une fois dans le même tems que l'autre éprouve deux vibrations. Mais ſi par haſard la première corde étoit obligée de vibrer, dans un tems donné, autant de fois que la ſeconde, qui eſt-ce qui ne s'apperçoit pas que ces deux cordes ſe trouveroient alors à l'uniſſon? Or, voilà juſtement ce qui doit avoir lieu dans une corde qu'on aura diviſée en parties inégales. La partie mineure de cette corde frémiſſant avec plus de vîteſſe que la partie majeure, force cette dernière à ſuivre ſon mouvement, c'eſt-à-dire, à former des vibrations

iſochrones aux ſiennes. Peut-être n'eſt-ce pas une loi fondamentale dans la dinamique, qu'un corps venant à rencontrer un autre dont le mouvement eſt plus lent que le ſien, le preſſe & lui communique toute la quantité néceſſaire de ſa propre viteſſe, pour qu'ils ſe meuvent enſuite enſemble comme s'ils ne formoient qu'un ſeul & même corps? Les théorèmes des cordes qui vibrent *librement* ne peuvent donc pas s'appliquer aux cordes, qui, par une cauſe étrangère quelconque, ſont forcées à une vibration différente de celle qu'elles éprouveroient ſi on les abandonnoit à leur nature. Et voilà, ſi je ne me trompe, la manière dont, ſans recourir aux nœuds de Sauveur, on peut expliquer un phénomène ſur lequel je me ſuis arrêté plus longtems que je ne l'aurois dû.

6°. L'illuſtre Mairan, convaincu également du peu de fondement des nœuds de Sauveur, a voulu attribuer cette réſonnance des corps ſonores à l'élaſticité plus ou moins grande des particules de l'air. Une corde qu'on fait réſonner, dit-il, ne rend

proprement qu'un ſeul ſon ; mais la corde d'air qui eſt à l'uniſſon avec elle, en ſe vibrant heurte & imprime ainſi le mouvement aux autres qui ſont à l'uniſſon de ſon octave, ainſi que de l'octave de ſa quinte, & de la double octave de ſa tierce majeure. Que parconſéquent la cauſe de la réſonnance des corps ſonores ne gît point dans ces corps mêmes, où elle ne peut ſe trouver d'aucune manière; mais dans l'air qu'on doit conſidérer comme compoſé de différentes cordes propres à rendre divers ſons ; & dont chacune, étant miſe en mouvement, ébranle alors à ſon tour ſes harmoniques, & produit ainſi cette douce, &, je dirois preſque, cette occulte harmonie que les oreilles fines & exercées entendent quand on fait frémir une corde. Voilà, en peu de mots, quelle eſt l'opinion de Mairan, entièrement fondée, comme vous le voyez, ſur ſon célébre ſyſtême des particules d'air, différentes en grandeur & en mobilité ; ſyſtême par lequel il s'eſt haſardé à expliquer la propagation diſtincte de pluſieurs ſons ſimultanés. Mais le règne des ſyſtêmes eſt

de peu de durée ; ils tombent tous bientôt dans l'oubli, & l'on diroit qu'il y a des tems où l'on emploie autant de peines à les renverſer, qu'on s'en eſt donné dans d'autres à les établir & à les défendre. Je n'expoſerai pas ici les réflexions que j'aurois à faire ſur celui de Mairan ; & je ſuis loin de croire que je pourrois nuire ou être favorable par mes raiſonnemens à un ſyſtême de phyſique que vous avez étudié & dont vous avez fait l'éloge. Mais on ne peut pas dire la même choſe de Cramer, d'Euler, d'Alembert, de M. de la Grange & de M. le comte Jordan Riccati, grands philoſophes & habiles mathématiciens, qui tous ont attaqué, &, comme il paroît, entièrement détruit, l'un une partie, & l'autre une autre du ſyſtême de Mairan. Ce ſyſtême étant donc renverſé, il faut que les conſéquences que cet académicien a voulu en tirer relativement à la réſonnance des corps ſonores aient eu le même ſort. Bien plus ; d'Alembert a démontré que, quand même le ſyſtême de Mairan auroit reſté intact, on n'auroit jamais pu par ſon moyen expliquer le

phénomène dont il eſt ici queſtion ; & les démonſtrations de d'Alembert à cet égard ont paru aux yeux des autres mathématiciens, & ſur-tout à ceux de M. de la Grange, comme excellentes & inconteſtables. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit par des perſonnes d'un mérite auſſi éminent. Je m'adreſſerai ſeulement à quelques partiſans de Mairan, pour leur demander pourquoi en frappant un corps ſonore on entend plutôt l'octave de la quinte que la quinte même, & plutôt la double octave de la tierce majeure que la tierce même? Mairan avoit déja donné la réponſe à cette queſtion ; ſavoir, que les vibrations du ſon principal, ainſi que de la quinte & de la tierce majeure ſont trop voiſines les unes des autres, que parconſéquent elles ſe trouvent confondues & deviennent indiſcernables pour l'oreille. Mais ſi cette raiſon eſt bonne dans un cas, elle doit l'être toujours. Comment ſe fait-il donc que dans les ſymphonies qu'on joue tous les jours, on diſtingue très-bien les tierces & les quintes? D'où vient que le trop grand rapprochement ne

les altère & ne le confond pas alors? Ajoutons à cela que les ſons ſont l'un par rapport à l'autre comme leur octave, & qu'entre l'unité & les deux tierces il y a le même rapport qu'entre le ſemi-ton & une tierce. Par-conſéquent, ſi l'octave du ſon principal s'entend, & n'empêche pas qu'on entende auſſi l'octave & la diſtingue de la quinte; pourquoi le ſon principal empêcheroit-t-il qu'on entende & diſtingue ſa quinte? Finalement, je dis que, ſuivant le ſyſtême de Mairan, le ſon principal d'une corde ſeroit accompagné non-ſeulement de l'octave de la quinte & de la tierce majeure, mais également de la quarte, & que le ſon de la quarte ſeroit même plus ſenſible que le ſon de la tierce. Voici comme je le démontre. Le ſon principal eſt au ſon de la quarte dans le rapport de 3 à 4, & au ſon de la tierce majeure dans le rapport de 4 à 5; donc les vibrations du ſon principal & celle de la quarte ſe rencontrent & forment conſonnance après chaque troiſième vibration du ſon principal; de même que les vibrations du ſon principal & de la tierce

majeure ſe rencontrent & ſe correſpondent avec la quatrième vibration du ſon principal ; donc le concours des vibrations du ſon principal & de la quarte eſt plus voiſin & plus fréquent que le concours des vibrations du ſon principal & de la tierce majeure. Mais le ſon des cordes harmoniques, produit par le ſon principal, eſt, ſuivant le ſentiment de quelques-uns, & particulièrement de Mairan, d'autant plus vif & d'autant plus ſenſible que le concours de leurs vibrations eſt plus fréquent, & plus rapproché de celles du ſon principal ; donc la quarte devroit être entendue, & même plus ſenſiblement, que la tierce majeure. Et de fait, tous s'accordent à dire que la quinte s'entend plus ſenſiblement que la tierce, à cauſe que les vibrations de celle-ci ſe rencontrent avec les vibrations du ſon principal, après chaque ſeconde vibration de ce dernier ; le ſon principal étant avec ſa quinte comme 2 à 3. Or, le ſon de la quarte n'eſt pas ſeulement moins ſenſible que le ſon de la tierce, mais il ne ſe fait même pas entendre du tout. A moins donc

que de vouloir dire que la nature abhorre la quarte, ainſi que quelques philoſophes ont enſeigné qu'elle a de la répugnance pour le vuide, le ſyſtême de Mairan ne pourra pas s'accorder avec les phénomènes pour l'explication deſquels il l'a inventé, & doit parconſéquent être regardé comme défectueux & faux.

7°. D'après ce que je viens de dire, il paroît que M. de la Grange avoit très-fort raiſon de ſoutenir que juſqu'à préſent on n'a rien avancé de vrai, ni même de vraiſemblable ſur la réſonnance des corps ſonores. J'ai donc juſtement lieu de craindre, que les conjectures que je vais haſarder ſur cette matière ne ſoient regardées comme peu fondées, ou même comme abſurdes & extravagantes. Mais quelles qu'elles ſoient, Monſieur, je les ſoumets à votre jugement; perſuadé que vous voudrez bien les apprécier à leur juſte valeur. Je penſe que l'origine de la réſonnance des corps ſonores eſt la même que celle des couleurs que, dans l'optique, on appelle *accidentelles*. Par *couleurs accidentelles*, on entend celles qui ſe

montrent ſucceſſivement à notre œil, dans le moment qu'un objet fort lumineux ceſſe tout-à-coup d'en frapper la rétine. Si après avoir regardé quelque tems le ſoleil, ou quelqu'autre objet qui réfléchit une grande lumière, on vient à fermer les yeux, on voit tout de ſuite une couleur blanche, après quoi une couleur jaune, enſuite une couleur rouge, & enfin une couleur bleue, laquelle ayant à ſon tour diſparue, eſt remplacée par une tache obſcure & informe. Or, ce ſont ces couleurs blanche, jaune, rouge & bleue, que l'impreſſion vive de quelque lumière produit ſucceſſivement, qu'on appelle *accidentelles*, pour les diſtinguer des couleurs *réelles*, c'eſt-à-dire, de celles qui naiſſent immédiatement de l'action des objets extérieurs ſur l'organe de la vue. On trouve dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris*, de l'année 1743, une fort belle diſſertation de M. le comte de Buffon, ſur les couleurs *accidentelles*. Il y en a une autre de M. de l'Epine, dans le dixième volume des *Nouveaux Commentaires de l'Académie de Péters-*

bourg. Giorino a de même traité cette matière ; mais il n'a pas été le premier qui en ait parlé, ainſi que le penſe M. le comte de Buffon. Le ſubtil Mallebranche, dont les ouvrages ſont peu lus des modernes, à cauſe peut-être qu'on ne les comprend guère, avoit déja fait mention, en 1699, des couleurs *accidentelles*. Mais quoiqu'il en ſoit de cela, l'origine de ces couleurs ne doit certainement pas être attribuée à des cauſes extérieures, puiſque, comme je l'ai dit, on ne les apperçoit que lorſqu'on a déja les yeux fermés. Elles prennent donc leur origine dans les yeux mêmes, & cela de la manière ſuivante, ainſi qu'on le penſe généralement. Le mouvement imprimé aux fibres des nerfs optiques ne ceſſe pas, comme tout le monde le ſait, au moment même que vient à finir l'action qu'elles éprouvent des objets extérieurs. Ces fibres conſervent encore pendant quelques tems le mouvement qui leur a été imprimé, & ne le perdent qu'inſenſiblement. Ce mouvement, qui s'affoiblit peu-à-peu, eſt préciſément ce qui produit le phénomène des

couleurs *accidentelles*. La diverſité des couleurs, & des ſenſations en général, ne vient que du mouvement plus ou moins ſenſible excité dans les fibres des ſens. Mais, que dis-je, la diverſité ? Les ſenſations contraires mêmes n'ont peut-être pas d'autre ſource que le plus ou le moins de ces mouvemens ſuſmentionnés. Une ſenſation agréable ne devient-elle pas douloureuſe par ſa trop grande vivacité ? Et comment eſt-ce que s'accroît la vivacité d'une ſenſation, ſi ce n'eſt par l'augmentation du mouvement des fibres qui la produiſent. Il faut donc regarder comme un fait certain, que c'eſt le mouvement des fibres optiques, affoibli par degré, qui réveille ſucceſſivement dans l'eſprit les ſenſations des couleurs nommées plus haut. Or, ne ſe pourroit-il pas, que ce qu'on reconnoît généralement arriver aux fibres optiques, ait également lieu par rapport aux fibres acouſtiques ? Et de même que les nerfs optiques, quoiqu'ils n'aient reçu l'impreſſion que d'une ſeule couleur, en ſont néanmoins appercevoir ſucceſſivement pluſieurs ; ne ſeroit-il pas poſſible

que le ſens de l'ouïe nous fît entendre pluſieurs ſons, quoiqu'il n'ait en effet reçu l'impreſſion que d'un ſeul? En un mot, ne ſe pourroit-il pas, que les réſonnances des corps ſonores fuſſent *accidentelles*, ainſi que le ſont les couleurs auxquelles on donne ce nom? L'analogie, me direz vous, induit ſouvent en erreur. Cela eſt vrai; mais il ne faut pas pour cela la rejetter de la phyſique. On ne doit pas eſtimer plus qu'ils ne vallent les argugumens qu'on tire de l'analogie; & comme ce ne ſont que de ſimples probabilités, on fait mal de les donner pour des démonſtrations. Si l'analogie ſéduit quelquefois les philoſophes, & les fait tomber dans des erreurs, cela ne doit pas, à proprement parler, être attribué à cette manière de raiſonner, mais ſeulement à ceux qui ne ſavent pas en faire un bon uſage. La reſſemblance ſur laquelle ſe fonde l'analogie, n'eſt ſouvent qu'apparente; & il n'eſt pas rare que deux choſes qui, ſous un certain aſpect, paroiſſent ſemblables, préſentent de grandes diſparités, quand on les conſidére ſous mille autres points de vue.

Mais en laiſſant là l'analogie, dont je ferai néanmoins toujours un grand cas, je dis : que la réſonnance des corps ſonores devant avoir une cauſe qui la produit, cette cauſe ſe trouve ou dans le corps même qui forme le ſon, ou dans l'air qui le propage, ou bien dans l'oreille qui le reçoit. Or, il eſt prouvé juſqu'à l'évidence, par ce qui a été dit plus haut, que cette cauſe ne peut être ni dans le corps ſonore, ni dans l'air ; que parconſéquent elle doit ſe trouver dans l'oreille, de même que la cauſe des couleurs *accidentelles* eſt dans l'organe de la vue. Il y a même plus. Si l'on frappe trois cordes qui rendent les ſons *mi ſol ſi*, on n'entendra alors qu'un parfait accord mineur; mais ſuivant le ſyſtême des ſons ſimultanés le *mi* en fait entendre le *ſol dièſe*, le *ſol* donne naiſſance au ſon *re*, le *ſi* au *fa dièſe*; de manière que l'oreille eſt frappé dans le même-tems des ſons *re mi*, *fa dièſe*, *ſol*, *ſi dièſe*. Or, on s'apperçoit bien que ces ſons ſimultanés doivent produire une terrible diſſonnance : donc les trois ſons ſuſmentionnés, loin de former un doux

accord, ſeront très-déſagréables pour l'oreille; ce qui certainement n'a pas lieu. Qu'on ne m'allégue pas que la réſonnance des harmoniques doit être fort foible, & ſe trouver couverte par la réſonnance des principaux ſons; car quelque foible que puiſſe être cette réſonnance, elle eſt néanmoins toujours *ſenſible*; de ſorte que le mauvais effet qui en réſulte, doit également être *ſenſible*. Rameau n'a pas voulu trouver bon l'accord de l'*ut mi ſol dièſe*, mis en avant par d'Alembert, par la ſeule raiſon que l'*ut* faiſant réſonner le *ſol* naturel, ce *ſol* feroit diſſonnance avec le *ſol dièſe*. N'eſt-il pas vrai que Rameau, en mettant cela en queſtion, eſt tacitement convenu, que la réſonnance des harmoniques eſt en état de détruire ſenſiblement la bonté d'un accord. Que faudra-t-il donc dire? Peut-être que l'accord de la tierce mineure n'eſt pas véritablement un accord? Mais quelle folie n'y a-t-il pas de vouloir ſacrifier le témoignage de ſes propres ſens, au caprice & à la vanité d'un ſyſtême? Pourquoi ne pas dire plutôt tout bonnement que cette réſon-

nance ne peut pas nuire à l'harmonie de la tierce mineure, à cauſe qu'elle n'exiſte réellement pas ? Finalement, les harmoniques du ſon principal ne s'entendent point du moment qu'on fait réſonner un corps ſonore. Et pourquoi cela, je vous prie ? A cauſe, me donne-t-on pour réponſe, que le ſon principal eſt du premier moment ſi fort qu'il couvre & étouffe les autres ; ce qui fait qu'il eſt néceſſaire que ce principal ſon diminue & s'amortiſſe pour que les harmoniques, qui ſont délicates & fines, puiſſent devenir ſenſibles à l'oreille. Mais, répliquerai je, n'eſt-il pas à croire, que pendant que le ſon principal diminue de force, les harmoniques s'affoibliſſent également ? Et un ſon ne s'affoiblit-il & ne diſparoît-il pas d'autant plutôt, qu'il eſt plus léger & plus foible. Parconſéquent, le ſon principal qui eſt plus fort que tous les autres, doit auſſi durer plus long-tems ; donc, c'eſt lorſque le ſon principal ceſſe que les harmoniques commencent à ſe faire entendre ; & cela parce que les harmoniques naiſſent au moment même que le ſon

principal

cipal vient à manquer ; de même que les couleurs *accidentelles* paroiſſent après que la couleur *réelle* a diſparue, à cauſe que c'eſt par ſon évanouiſſement qu'elles ſont produites. A ces raiſons, je joindrai l'autorité des anciens & des modernes. Vous ſavez que parmi les problêmes d'Ariſtote touchant la muſique, on trouve entr'autres celui-ci : « Pourquoi le » ſon devient-il plus aigu en s'affoibliſ- » ſant » ? Les anciens étoient donc perſuadés que les ſons aigus *n'accompagnoient pas* le ſon principal, mais qu'ils y *ſuccédoient ;* & que le ſon principal eſt celui qui, en ſe perdant, ſe transforme en ces ſons aigus ; ce qui eſt exactement auſſi ce que je ſoutiens. Le père Merſenne, dans ſon livre *De Inſtrumentis Harmonicis*, en rapportant les expériences qu'il avoit faites ſur la réſonnance des corps ſonores, aſſure qu'outre la douzième & dix-ſeptième, il a encore entendu la vingt-troiſième ; mais ſavez vous quand ? *Circa finem ſoni naturalis.* Il eſt inutile au reſte de produire l'autorité du père Merſenne. Tout le monde convient que ce n'eſt que lorſque le ſon prin-

cipal vient à manquer, que la réſonnance en queſtion ſe fait entendre. Donc, en *ſuppoſant* que les harmoniques accompagnent le ſon principal, on *ne le prouve pas ;* & l'expérience eſt plus en faveur de mon opinion que du ſyſtême contraire. Je vous ai maintenant déclaré ce que je penſe, concernant l'origine de la réſonnance des corps ſonores ; ſavoir, que de la même manière que les couleurs *accidentelles* naiſſent de la diſparition de la couleur *réelle*, les harmoniques proviennent de l'affoibliſſement du mouvement donné au tympan de l'oreille par le ſon principal.

8°. Mais il ſe préſente ici une expérience de M. le comte Jordan Riccati, par laquelle il ſemble qu'on peut démontrer que la réſonnance des corps ſonores eſt réelle, & qu'elle tire ſon origine du corps ſonore même. M. le comte Riccati penſe qu'un corps ſonore en vibration forme outre le ſon principal, qu'il appelle 1, une ſérie de ſons qu'il déſigne par $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$, &c. Que ces ſons ſe forment véritablement tous, & exiſtent enſemble unis dans le corps ſonore, eſt ce

qu'il cherche à prouver de la manière ſuivante. Frappez, dit-il, une corde, pour qu'elle frémiſſe ; après quoi preſſez incontinent avec un reſſort, ou avec quelque léger obſtacle, le point qui diviſe la corde en deux parties égales ; & le ſon de la corde entière ſe trouvant amorti par-là, on entendra clairement & diſtinctement le ſon $\frac{1}{2}$ des deux demi parties de la corde. Pareillement, ſi l'on applique le reſſort ou le léger obſtacle à l'un ou à l'autre des deux points qui diviſent la corde en trois parties égales, on entendra le ſon $\frac{1}{3}$ de ces parties ; & par un ſemblable moyen, on parviendra à obtenir les ſons $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$. Qu'on ne s'imagine pas, ajoute-t-il, qu'avant d'avoir appliqué le reſſort ou le léger obſtacle à quelques-uns des points ſuſmentionnés, comme, par exemple, au point du milieu, le ſon $\frac{1}{2}$ n'exiſtoit pas dans la corde ; & que c'eſt par l'attouchement du reſſort ou du léger obſtacle qu'on l'y a introduit, en déterminant la corde à frémir d'une manière différente qu'elle frémiſſoit auparavant. Pour qu'une corde puiſſe produire l'octave du ſon

qu'elle rend naturellement, il faut que ſon point du milieu devienne immobile, afin qu'elle ſoit diviſée en deux parties égales. Parconſéquent, c'eſt le heurtement & le mouvement imprimé de ce point du milieu, qui eſt la manière la moins propre qu'on puiſſe imaginer pour communiquer à la corde les vibrations d'où naît le ſon de l'octave; & le frappement ou l'application du léger obſtacle au point du milieu ne peut pas être la cauſe de la formation du ſon $\frac{1}{2}$, ou de l'octave, lequel exiſtoit donc déja dans la corde même, quoique mêlée & confondue avec le ſon principal. Pour dire la vérité, ce raiſonnement ne me ſatisfait pas entièrement; & je penſe qu'on pourroit répondre, que le léger obſtacle, appliqué au point du milieu de la corde, ne ſert point à frapper ce point, & à y produire de nouvelles vibrations, qui, en ſe propageant enſuite le long de la corde, en font entendre l'octave; mais qu'il ſert, au contraire, à le rendre auſſi immobile qu'il eſt poſſible, & à diviſer ainſi la corde en parties égales; diviſion qui fait que

les deux parties mêmes frémiſſent avec une double vélocité & rendent le ſon de l'octave, non par le coup que la corde vient de recevoir dans ce moment, mais par le mouvement qui l'agitoit déjà. Suppoſé qu'on pût diminuer de moitié la longueur du balancier d'une pendule pendant qu'il eſt en mouvement, la moitié qui reſteroit, redoubleroit ſur-le-champ ſes oſcillations ; cependant cette accélération des oſcillations ne devroit pas être attribuée à la nouvelle impulſion qu'on y auroit donnée, mais ſeulement à la moindre longueur du balancier. Qu'une corde, dans la tierce partie de laquelle on a déja mis un obſtacle, réſonne, quand on la frappe, plus vivement dans la ſixième partie que dans ſa troiſième partie, où il n'y a aucun obſtacle, eſt un phénomène qui me paroît fort facile à expliquer, par ce que M. le comte Riccati dit lui-même ; ſavoir, que le plus grand rapprochement des ſoutiens fait que la corde offre plus de réſiſtance ; de ſorte qu'elle acquiert une vibration plus preſſée.

9°. Si l'on frappe à la fois deux

cordes, dont les ſons s'expriment entr'eux par des nombres, toutes les fois que le plus petit de ces nombres n'eſt pas égal à un, on entend toujours dans l'air un troiſième ſon déſigné par l'unité. Si, par exemple, deux cordes rendent les ſons 3, 5, il ſe fera entendre dans l'air le ſon 1, à qui les ſuſdits ſons 3, 5, ſe rapportent : celui-ci en quinte au-deſſus de l'octave, celui-là en tierce majeure au-deſſus de la double octave. M. le comte Riccati croit que l'origine d'un pareil phénomène doit ſe chercher dans l'air ; &, en ſuivant le ſyſtême des nœuds, il explique le troiſième ſon de Tartini de la manière que voici. Qu'on s'imagine, dit-il, deux cordes *E*, *F*, qui, étant miſes en vibration, rendent les deux ſons 3, 5, & la corde droite *B D*, qui repréſente une corde d'air d'une longueur indéfinie. Qu'on commence par frapper ſeulement la corde *E*. La corde d'air *B D*, ne peut pas rendre le ſon de la ſuſdite corde, qu'en ſe partageant dans les parties *bs*, *sr*, *rc*, chacune deſquelles eſt de la même longueur que la corde *E*. Parconſéquent les points *s*, *r*, *c*, ſeront

dans ce cas autant de nœuds, c'eſt-à-dire, qu'ils demeureront immobiles. Par la même raiſon, en ſuppoſant que la corde *F* réſonne ſeulement, la corde d'air *B D* vibrera, diviſée dans les parties *bq*; *qm*, *mo*, *oz*; *zc*, & il ſe formera des nœuds dans les points *q*, *m*, *o*, *z*. Mais ſi les deux cordes *E*, *F*, frémiſſent enſemble, alors il n'y aura aucun nœud dans toute la longueur *B c* de la corde d'air, à cauſe que les points *q*, *m*, *o*, *z*, doivent vibrer par le moyen de la corde *E*, & qu'il faut que les points *s*, *r*, vibrent également par le moyen de la corde *F*. L'unique point immobile ſera en *C*, où ſe trouvent les nœuds des deux cordes. Par-conſéquent, la portion *B c*, de la corde d'air frémira toute entière; & comme elle ne peut rendre ni le ſon de la corde *E*, ni celui de la corde *F*, elle en fera entendre un troiſième, ce qui n'eſt pas difficile à déterminer. Qu'on appelle un pareil ſon *x*. Nous avons déja ſuppoſé que la corde *E*, rend le ſon 3. Les ſons des deux cordes ſont entre eux en raiſon réciproque de la longueur des deux cordes mêmes.

La longueur de la corde *E* étant donc égale à la portion *B S*, de la corde *Bc*, on aura $\frac{1}{bs} : \frac{1}{bc} = 3 : x$. Mais *bs* eſt égal à $\frac{bc}{3}$, & parconſéquent, $\frac{1}{bs} = \frac{3}{bc}$; donc en faiſant la ſubſtitution, on aura $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$; & parconſéquent $\frac{3x}{bc} = \frac{3}{bc}$, & $3x = \frac{3bc}{bc}$, & finalement $x = \frac{bc}{bc} = 1$.

On trouve de la même manière, que le ſon de la corde *Bc* eſt, par rapport à l'autre de la corde *F*, pareillement exprimé à l'unité. Tel eſt, en peu de mots, la manière ingénieuſe & facile par laquelle M. le comte Riccati a expliqué le phénomène du troiſième ſon de Tartini, & dont on peut tirer deux belles conſéquences. La première, c'eſt que ſi le ſon de la corde *E*, ou celui de la corde *F* eſt exprimé par l'unité, le phénomène du troiſième ſon manquera entièrement; &, en effet, ſi l'on ſuppoſe que la

corde E, laquelle faiſant entendre le ſon 3, en rende le ſon 1 ; la proportion $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$ ſe trouvera changée en celle-ci $\frac{1}{bc} : \frac{1}{bc} = 1 : x$; d'où il paroît que $x = 1$, & par conſéquent, la corde $B\,c$ rendra dans ce cas le même ſon que la corde E, & non pas un ſon différent. Véritablement, l'expérience enſeigne que les proportions 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, &c. ne produiſent pas le troiſième ſon. La ſeconde conſéquence qui réſulte de ce qui a été dit juſqu'ici, c'eſt que le troiſième ſon de Tartini eſt un phénomène oppoſé à celui de Rameau. Suivant ce dernier, en excitant un ſon, qu'il appelle principal, on fait entendre auſſi ceux de ſa tierce & de ſa quinte ; tandis que, ſuivant Tartini, ce ſont la tierce & la quinte qui font naître le ſon principal. La théorie de M. le comte Riccati eſt, ſans contredit, fort belle ; cependant deux raiſons, qui me ſemblent aſſez fortes, ne me permettent pas de l'adopter. Une pareille théorie ſuppoſe en premier lieu, que le ſyſtême

des nœuds eſt exact ; mais il n'a pas encore été prouvé aſſez clairement, pour qu'il ne laiſſe rien à déſirer ; & ce que M. le comte Riccati dit touchant la corde *B c*, dans laquelle, ſelon lui, il ne peut ſe former aucun nœud, peut être appliqué, en général, à toutes les cordes, ainſi que je l'ai déja remarqué dans le troiſième paragraphe. En outre, l'air eſt un fluide, & la nature des fluides eſt, comme vous le ſavez, telle que la moindre preſſion ou le moindre mouvement qu'il éprouve dans quelqu'une de ſes parties, ſe communique & ſe propage également par-tout. Parconſéquent, ce qui arrive à la corde d'air *B c* doit de même, ni plus ni moins, avoir lieu dans toutes les autres ; ce qui prouve que toutes rendront, à l'égal de la corde *Bc*, le ſon 1, & aucune les ſons 3, 5, qu'on ne peut entendre en aucune manière, n'y ayant point de cordes d'air pour les recevoir & les propager.

Quant à moi, il me ſemble que le phénomène du troiſième ſon de Tartini eſt réel & non pas imagi-

naître, ainſi que d'habiles gens l'ont cru & le penſent encore. Je ſoupçonne qu'il peut avoir la même origine que le phénomène de la réſonnance. Les fibres des oreilles, frappées par un ſon ſimple rendent, ſelon moi, à la fin de leur mouvement la tierce & la quinte du ſon principal même. Et pourquoi donc frappées dans le même tems, & du ſon de la tierce & du ſon de la quinte, ne pourroient-elles pas à la fin de leur mouvement compoſé, faire entendre quelquefois le ſon principal, c'eſt-à-dire, le troiſième ſon de Tartini? Un pareil ſon ne commence de même à ſe faire entendre, que lors de l'affoibliſſement & de l'extinction des ſons qui le font naître; parconſéquent, on y peut appliquer avec juſteſſe, les réflexions que j'ai faites au ſeptième paragraphe, touchant le phénomène de la réſonnance. Mais ce que je viens d'avancer, ne doit être regardé que comme de ſimples conjectures. Autant il eſt facile de démontrer l'inconſéquence des fauſſes explications, autant il eſt mal-aiſé de bien prouver celles qui ſont fondées ſur la vérité;

DE L'INFLUENCE DES BELLES-LETTRES SUR LES HAUTES SCIENCES;

PAR M. J. G. HERDER (1).

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

CETTE dissertation manqueroit d'ordre & de méthode, si je ne commençois pas par déterminer avant tout ce que l'on entend par belles-lettres & hautes sciences. Il y auroit peu de chose, ou plutôt rien, à dire de l'influence des premières, si, d'après l'opinion d'une jeunesse volage & ennemie de toute application sérieuse, elles se bornoient à la lecture de quelques fades romans, de poésies légères, de critiques superficielles ou de journaux amusans. Comme l'abus de ces mots

(1) Cette dissertation est tirée des Mémoires de l'académie électorale de Bavière.

eſt très-commun aujourd'hui, & que l'académie électorale deſire probablement, que la réponſe à la queſtion propoſée, ſoit d'une utilité pratique ſous tous les rapports; je ſuis, à mon grand regret, forcé de commencer cette diſſertation par l'examen de l'abus de la choſe même & de ſon influence nuiſible, avant que de pouvoir m'occuper du meilleur uſage des belles-lettres & des avantages qui peuvent en réſulter.

Les difficultés rebutent toujours la jeuneſſe : avide de jouiſſances, elle aime à parcourir des routes faciles, ſurtout lorſqu'elles ſont parſémées de fleurs. Il n'eſt donc pas ſurprenant de voir les jeunes gens préférer aux auteurs anciens, les ſeuls modèles du beau, à la philoſophie, à la théologie & à toutes les connoiſſances ſolides, les ouvrages d'eſprit & de pur agrément écrits dans leur langue, pour en remplir leur imagination. C'eſt ainſi qu'ils s'occupent dans les écoles & dans les académies. Le goût recevant ſa direction dans les premières années de la vie, il eſt rare qu'il change dans un âge plus avancé; auſſi voyons

nous de prétendus littérateurs & amateurs des beaux-arts, dans tous les états. La tribune ſacrée nous offre des orateurs poëtes; le juriſconſulte veut paroître bel eſprit; le philoſophe remplace les raiſonnemens ſolides par de riantes images; l'hiſtorien, maîtriſé par une imagination poétique, crée les événemens & les dates pour les adapter à ſon ſyſtême; les naturaliſtes & les médecins mêmes inventent des hypothèſes pour ſe diſpenſer d'étudier la nature. La frivolité l'emporte ſur les études ſérieuſes; l'imagination uſurpe les droits du jugement, & les productions ſuperficielles ſe multiplient à meſure que le mauvais goût les prône, & que la ſéduiſante facilité de pouvoir ſe faire une réputation à peu de frais, porte à négliger toute application ſérieuſe & ſoutenue.

Le mal qui en réſulte pour tout homme égaré dans ces fauſſes routes, eſt ſouvent irréparable; & il n'eſt pas moins nuiſible aux belles-lettres & aux ſciences, qu'on auroit pu illuſtrer par des études mieux dirigées. On ne parvient à rien ſans travail & ſans peine. Quelque ſoit le prétexte qui en-

gage la jeuneſſe à s'y refuſer, elle aura toujours le déſavantage de n'avoir ni développé, ni exercé ſes facultés intellectuelles; & riche en illuſions, elle ſera pauvre en connoiſſances ſolides. Un jeune homme dont l'éducation a été bornée à l'étude des belles-lettres, reſſemble au voluptueux qui demeure enchanté dans les jardins d'Armide ou dans la grotte de Calypſo. Pour lui le beau n'eſt qu'un coloris agréable & ſuperficiel; il le pourſuit comme un léger nuage qui lui échappe au moment qu'il croit le ſaiſir.

Les dehors brillans n'annoncent pas toujours un mérite réel. Il n'appartient pas au jeune homme ſans expérience, ni à la coquette énervée par les plaiſirs, de décider du beau. Les livres à la mode peuvent flatter l'imagination, mais ils n'intéreſſeront jamais ni l'eſprit, ni le cœur. Le jeune homme qui dévore avec avidité ces productions éphémères, où le bon ſe trouve avec le mauvais caché ſous les fleurs, ne peut jamais en retirer la moindre utilité; au contraire, ſon goût ſe déprave, ſon ame incertaine s'accoutume aux mauvaiſes impreſſions;

la

la ſphère de ſes idées ſe rétrécit ; ſes études étant bornées aux productions ſuperficielles de ſes contemporains, ſes connoiſſances ne peuvent s'étendre au-delà, & les anciens modèles du ſublime & du beau ſont perdus pour lui. Quelle influence peut-on attendre des belles-lettres, lorſqu'un jeune-homme élèvé de cette manière s'érige en juge ? Les critiques modernes, formés à cette école, ſont préciſément ce que les ſophiſtes furent du tems de Socrate. Ils ſavent tout ; ils décident de tout ; ils ont appris l'art d'étourdir par un docte bavardage qu'ils emploient à tout propos, principalement pour parler de ce qu'ils n'entendent pas eux-mêmes ; car alors ils ſe hâſardent à donner l'eſſor à leur eſprit & à raiſonner à perte de vue ſur des choſes dont ils n'ont aucune idée.

Les gens de cette eſpèce empoiſonnent par leur ſouffle empeſté chaque ſcience dont ils s'occupent. Quel être mépriſable qu'un élégant théologien à la moderne ! Ce n'eſt pas la parole de Dieu qu'il prêche, mais il s'attache à des périodes bien arrondies, & débite des hexamètres de Klopſtock, ou de la morale de Crébillon. En expliquant l'Ecriture-

Sainte, il la traveſtit, dans ſes verſions, en hiſtoire ancienne ou en poëme à la moderne; & il commente Moïſe, David & S. Jean, comme on pourroit commenter l'Arioſte, Milton & la Fontaine. Sa religion eſt un cours de philoſophie ſur les opinions théologiques, & ſa prudence paſtorale le rend facile ſur toutes les erreurs à la mode & ſur tous les vices utiles. Les belles-lettres ne peuvent ſervir que de vernis trompeur ou de marotte à un homme de cette eſpèce, qui, méconnoiſſant la dignité de ſon état, n'y conforme pas avec ſévérité ſa penſée, ſes actions & ſes vues.

Je paſſe ſous ſilence les juriſconſultes & les médecins, pour faire par quelques traits l'eſquiſſe du bel eſprit, qui l'ayant été dans la philoſophie, veut l'être encore dans l'hiſtoire, & même dans les mathématiques. Lorſque pour traiter ces matières il ſe ſert d'un ſtyle élégant, de piquantes antithèſes, de pompeuſes deſcriptions, d'images, de comparaiſons, de bons mots & d'anecdotes; lorſque ſans nous dire ce qui eſt arrivé, il nous dépeint ce qui auroit dû arriver; lorſqu'enfin il

n'expoſe pas le fait, mais le couvre de fleurs pour le laiſſer deviner ; ne peut-on pas s'écrier : ô, le beau philoſophe ! l'admirable hiſtorien ! le géomètre ſpirituel ! l'excellent critique ! La décadence des belles-lettres & des hautes ſciences eſt inévitable, quand de pareils docteurs donnent le ton & ſervent de modèles. Dans leurs mains, l'Ecriture-Sainte ſe transforme en revêries extatiques ; la religion devient un amas d'opinions diſparates & incohérentes ; la philoſophie s'attache à l'agréable au lieu de chercher l'utile, & abandonne la vérité pour courir après le clinquant. Que peuvent être l'hiſtoire ſans la vérité, les ſciences ſans la certitude & ſans une méthode ſévère, la morale ſans mœurs & ſans règles certaines, enfin, une prétendue ſageſſe qui ne conſiſte qu'en de brillantes folies ? Ces êtres ridicules ſe multiplient dans toutes les claſſes de la ſociété ; ils ravagent le domaine des belles-lettres, comme les chenilles détruiſent l'eſpérance du cultivateur.

La première ſcience, ſans doute, c'eſt celle de ſe bien conduire dans le

monde ; & combien n'y a-t-il pas de gens qui l'ont vainement cherchée dans l'abus des belles-lettres! L'amour, cette inépuiſable ſource de plaiſirs purs pour les cœurs ſenſibles, ne s'apprend pas dans les romans. Ceux qui s'adonnent à ce genre de lecture, ne rencontrent nulle part les héros ou les héroïnes que leur imagination exaltée enfante. Etrangers au monde qu'ils habitent, ils deviennent incapables de jouir du bonheur que la nature leur préſente. Comment un jeune-homme volage & avide de jouiſſances peut-il jamais devenir un digne époux, un père tendre, un miniſtre infatigable de la choſe publique, un juge intégre & éclairé, un médecin actif & compatiſſant, un philoſophe laborieux, en un mot, un bienfaiteur de l'humanité ? Dans aucun état on ne peut ſe rendre utile à la ſociété, ſans des connoiſſances acquiſes par un travail opiniâtre, & ſans les qualités du cœur formées par une bonne éducation. Eſt-ce en nous attachant ſans ceſſe à la frivolité & à l'agréble, que nous pouvons éſpérer d'y parvenir ? Les talens ne s'acquièrent

pas ſans peines ; le ciel y attache ſes dons & le plus précieux des biens, celui d'une bonne conſcience. La conviction intime d'avoir rempli nos devoirs dans toute leur étendue ne tient pas aux éloges étrangers, ni aux ſophiſmes de l'amour-propre. Heureux celui qui peut ſe glorifier de cet ineſtimable avantage; il poſſède la plus belle, la plus ſublime des ſciences, celle de bien vivre. Tout ce qui ne mène pas directement à ce témoignage d'une bonne conſcience, n'eſt que pure vanité, qu'illuſion dangereuſe. Les révolutions des empires, la plupart des malheurs particuliers, la corruption des mœurs & la décadence des ſciences, des belles-lettres & des beaux-arts, ont leur origine dans la frivolité dont le bel eſprit empoiſonne l'égliſe, les palais des ſouverains, & la ſociété. Plaiſe donc au ciel qu'on puiſſe à jamais tarir cette ſource, & les maux nombreux qui en découlent n'affligeront plus notre ſiècle.

Dans l'état actuel des choſes, ce qu'on peut faire de mieux ſe borne à fixer par des idées claires, & à prouver par des exemples, le nouvel

ordre qu'il convient d'établir pour arrêter les progrès du mal. C'eſt-là préciſément l'objet de la queſtion : *Quelle influence peuvent avoir ſur les hautes-ſciences, les belles-lettres bien dirigées & bien cultivées* ?

Le but principal de la culture des belles-lettres, eſt de rectifier & de former les forces ſecondaires de l'ame : l'eſprit, l'imagination, la ſenſibilité, les penchans phyſiques, les paſſions, les inclinations ainſi que les jouiſſances. Cette explication prouve ſuffiſamment qu'elles ont une grande influence ſur les hautes-ſciences, qui occupent le jugement & la raiſon, la volonté & les ſentimens.

Toutes les facultés de notre ame ſe réduiſent à une ſeule. Si nous les prenons ſous différentes modifications, ce n'eſt uniquement que par comparaiſon ou à cauſe de leurs différens rapports. Au vrai, il eſt impoſſible qu'il exiſte une raiſon ſaine, ſans des ſens ſûrs & bien exercés ; un jugement juſte, ſans une imagination ſoumiſe & obéiſſante ; une volonté ſage & un bon caractère ſans des paſſions & des inclinations bien reglées. Il y auroit donc de la folie

à vouloir ſe livrer aux hautes-ſciences ſans cultiver les belles-lettres.

A-t-on jamais vu qu'un homme d'un jugement droit ait été induit en erreur par le rapport de ſes ſens, ou trompé par ſes yeux ou par ſon imagination, lorſque ſa raiſon étoit ſaine? L'empire ſur ſa volonté ne peut ſe concilier avec des paſſions rebelles, ni avec une imagination déréglée; & celui qui aura appris à les maîtriſer pourra auſſi rompre les liens de ſes plus ſecrètes inclinations ſans le ſecours d'aucune force étrangère. Les belles-lettres doivent donc guider nos ſens, notre imagination, nos inclinations & nos deſirs: elles ſont le miroir de la vérité, qui ne ſe manifeſte ſouvent aux hommes qu'en apparence; elles doivent préparer nos ames à recevoir la vérité & la vertu. Il eſt impoſſible de donner une idée plus juſte & plus noble de leur excellence & de leur utilité.

Les ſens & leurs perceptions, ainſi que les inclinations & les deſirs ſecrets, ſe réveillent d'abord dans notre ame; le jugement & la raiſon viennent enſuite, & la vertu communément beaucoup plus tard encore, ſur-tout ſi l'on néglige d'en faire naître le germe de bonne

heure. Il ſuit de-là, que l'inſtitution de la jeuneſſe doit être proportionnée à ſes forces ; qu'il faut commencer par les ſens & les préparer par des moyens analogues. Des règles faciles, & mieux encore de bons exemples, rempliront ce but. Les belles-lettres offrent les unes & les autres ; ainſi la nature & l'ordre du développement de l'ame humaine nous fourniſſent une nouvelle preuve de l'utilité des hautes-ſciences, de même que de la néceſſité & de l'avantage de cultiver de bonne heure les belles-lettres.

Lorſqu'on a donné une fauſſe direction à la mémoire, aux ſens, à l'eſprit, à l'imagination, aux penchans & aux inclinations d'un jeune homme, quelles idées peuvent alors exercer ſon jugement dans un âge plus avancé, & de quelles formes & formules ſe ſervira-t-il ? Que peut ſa volonté, lorſque la force d'imaginer, de vouloir & d'agir avec juſteſſe eſt perdue ? Ce ſeroit chercher à combattre avec des armes briſées, ou à produire le chef-d'œuvre de l'art avec des inſtrumens émouſſés.

Semblables à l'aurore qui dévance le

char du ſoleil, les belles-lettres doivent précéder les hautes-ſciences. Elles diſſipent les ténébres de l'ame; elles l'échauffent & y répandent la lumière éclatante de la vérité; elles ſement ce que les autres ſciences récoltent; & c'eſt en ſuivant cette méthode que les travaux du printems aſſurent les tréſors de l'automne.

Les ſens & les paſſions, l'imagination & les inclinations, peuvent ſous un certain point de vue, devenir les plus grands ennemis du bon & du vrai. Les a-t-on domptés & transformés en amis ſûrs, alors les hautes-ſciences triomphent ſans le moindre obſtacle. La vraie philoſophie eſt celle qui, non-ſeulement ne ſe trouve pas en oppoſition avec les ſens, mais qui s'occupe à les conduire, ainſi qu'à en épurer & à en déterminer la direction. L'hiſtoire reprend ce ton noble & décent, où l'événement ſemble choiſir l'expreſſion comme le corps qu'il doit animer. La juriſprudence applique des lois claires & préciſes aux faits. La théologie agit ſur le cœur des hommes avec la dignité, la vérité, & la noble ſimplicité qui manifeſtent le Dieu dont

elle eſt l'organe. Ainſi, lorſque les belles-lettres ſont cultivées avec fruit, les hautes-ſciences en reçoivent plus d'éclat & de force.

Je m'aperçois bien de la difficulté dans laquelle je me ſuis engagé; je ſais qu'on peut me demander quelles ſont ces belles-lettres dont l'influence eſt ſi puiſſante? Sans me détourner de ma propoſition, je me bornerai à répondre, que les belles-lettres, ſuivant l'idée que je m'en forme, doivent mériter ce nom, en ayant pour but l'utilité pratique que je viens d'expoſer. Les lettres, loin de mériter le nom de belles, deviennent mépriſables, lorſqu'au lieu de règler l'imagination, elles ne font que l'exalter & la pouſſer dans une fauſſe route; quand elles abuſent de l'eſprit au lieu de le faire ſervir d'ornement à la vérité; & lorſque, loin d'appaiſer les paſſions, elles les excitent & les flattent. Je ſuis ſûr qu'à cet égard, les anciens avoient de grands avantages ſur nous. La poéſie, l'éloquence, l'éducation, l'inſtitution privée & publique renfermoient chez eux plus de ſageſſe, & avoient des rapports plus directs à la vie civile que le jargon de nos écoles,

Sous ce point de vue, l'étude des anciens eſt donc auſſi la vraie ſcience du beau, & c'eſt elle qui nous prépare aux connoiſſances plus élèvées.

Où, par exemple, trouve-t-on cette noble & mâle élocution, qui rend la vérité ſi ſenſible & ſi belle, ſi ce n'eſt chez les Grecs & les Romains? Celui qui veut parler le langage de la nature, n'eſt-ce pas de leurs poëtes qu'il doit l'apprendre. Et la ſageſſe du gouvernement civil, où la trouve-t-on mieux que dans leur hiſtoire & dans leur éloquence? Homère fut le premier philoſophe, & Platon a été ſon diſciple. Xénophon & Polybe, Tite-Live & Tacite, ſont les grands hommes d'état & les ſcrutateurs du cœur humain auxquels Machiavel & Grotius, ſont redevables de leur ſcience. Demoſthène & Cicéron ſont les juriſconſultes dont on apprend plus que le nombre & l'harmonie de la période. Et quel eſt en effet le génie ſupérieur dans les tems modernes, qui dans ſa ſcience ne s'eſt pas perfectionné à l'école des anciens?

Le théologien, par exemple, doit étudier & expliquer l'Ecriture-Sainte;

mais pourra-t-il y réuſſir ſans une connoiſſance particulière des auteurs anciens, & ſans avoir formé ſon goût par les belles-lettres. Dans les ſiècles barbares cette étude & l'emploi plus éclairé de l'Ecriture-Sainte étoient inconnus. Leur époque a été la même que celle de la renaiſſance des lettres, & leurs progrès ont été égaux. Une partie des livres ſacrés eſt poétique : peut-on l'expliquer avec ſuccès ſans avoir le ſentiment du beau & du vrai dans la poéſie ? Des milliers de commentateurs qui ſe ſont arrêtés à diſſéquer les prophêtes & les pſeaumes d'après le dogme & la lettre grammaticale, en ont donné de fauſſes interprêtations, parce que l'eſprit du langage poétique ne les inſpira jamais. L'hiſtoire & les préceptes même de l'Ecriture-Sainte ſont pleins d'images & de tableaux pris dans la nature ; perſonne ne pourra les comprendre ou en profiter, s'il n'a appris auparavant à en pénétrer le ſens.

L'orateur ſacré doit s'adreſſer au peuple. Comment lui parlera-t-il s'il ne le connoît pas ? Trouvera-t-il le chemin du cœur, tandis qu'il ignore lui-

même ce que c'eſt que d'être ſenſible? Il doit appliquer l'hiſtoire & la morale d'un autre ſiècle au ſien : y réuſſira-t-il, s'il ne connoît ni l'un ni l'autre, & ſi ſon parallèle manque de juſteſſe ? On pourroit citer un grand nombre d'erreurs & de faux pas que cette ignorance & ce défaut d'étude ont cauſés dans toutes les parties de la théologie, ſi ce détail étoit ici à ſa place.

D'autres ont ſuffiſamment prouvé avant moi que la juriſprudence y gagneroit, ſi la ſaine raiſon & la vérité diſtinguoient davantage ſes recherches & ſon ſtyle. Perſonne ne doutera que l'hiſtoire & la ſcience politique s'aſſocient d'elles-mêmes à la culture des belles-lettres. La première qui peint l'homme, l'autre qui enſeigne à le gouverner, n'exigent-elles pas une étude approfondie du cœur humain, de ſes paſſions, & des moyens de diriger celles-ci vers la félicité publique ? Dans un âge plus mûr, preſque tous les eſprits ſolides abandonnent les jeux folâtres des Muſes, pour ſe nourrir de ce que la poéſie & l'hiſtoire ont de mâle &

de grand. Des paſſions & des ſcènes variées de la vie humaine développées par Homère, des revers de fortune peints par Eſchyle & Sophocle; des caractères ſaiſis par Salluſte & Tacite; des événemens & de grandes paſſions expoſés avec les détails les plus exacts par Shakeſpeare; des défauts & des ridicules deſſinés par Ariſtophane, Lucien, Hudibras & Swift; une vie douce & tranquille décrite par Horace & Addiſon: voilà leurs études favorites; & où apprendra-t-on mieux à connoître l'homme dans la vie privée ou ſur la ſcène du monde? Le plus célèbre conquérant du monde étudia la tactique dans Homère; plus d'un homme d'état dût ſes talens & ſes ſuccès aux hiſtoriens & aux orateurs de l'antiquité.

L'union de la philoſophie & des belles-lettres eſt conſtatée par l'hiſtoire de tous les tems. Tant qu'exiſta cette union, l'une & l'autres fleurirent; mais elles tombèrent dans l'oubli lorſqu'elles ne furent plus d'accord. Semblable à l'abeille, Platon puiſa ſes tréſors dans les fleurs d'Homère; Ariſtote ne fut pas l'ennemi des Muſes. Mais que devnit la logique & la métaphyſique,

lorſque, dans le moyen âge, les ſcholaſtiques ſe ſéqueſtrèrent de la ſociété pour diſſéquer dans leurs retraites obſcures des mots & des ſyllabes ? A la renaiſſance des lettres, les ſciences abſtraites ſortirent auſſi de la barbarie ; non-ſeulement elles commencèrent à ſe rapprocher, mais de tems en tems il ſe trouva également des génies créateurs. Depuis Bacon juſqu'à Leibnitz, toutes les bonnes têtes en philoſophie ont de même cultivé les Muſes. Leur diction étoit pure comme leur génie, & leurs amuſemens mêmes devinrent des monumens de la vérité.

Je ne finirois pas, s'il falloit nommer tous les grands hommes qui ont heureuſement aſſocié les belles-lettres aux ſciences, & qui les ont illuſtrées par des ſuccès. Il faut regarder comme une diſtinction particulière de tous les grands génies, de ne pas s'être bornés mécaniquement à un art ou à une ſcience, mais d'avoir animé l'un par l'autre, ſans être étrangers à aucun de tous ceux qui concourent à former le cœur & l'eſprit. Semblables aux forces de

l'ame, les domaines de l'empire des ſciences paroiſſent former un ſeul tout ; ils ſont plus ou moins rapprochés ; aucun n'eſt iſolé ni détaché de l'enſemble, & l'avenue de tous eſt ouverte & libre. L'hiſtoire de l'eſprit humain, & des ſciences dont il eſt ſuſceptible, offre les combinaiſons les plus ſingulières qui paroiſſent exiſter ſeulement pour que chacune d'elles fourniſſe un avantage particulier. Le poëte, l'orateur, le philoſophe & l'homme d'état peuvent traiter, chacun à ſa manière, la théologie ; mais chacun auſſi peut par ſa méthode procurer des avantages qu'un autre n'auroit pas obtenus. Il en eſt de même de toutes les ſciences : leur utilité ſera modifiée ſelon les tems, les lieux & les perſonnes qui les cultivent. En général, les belles-lettres procurent aux hautes ſciences plus de clarté, de vie & de richeſſe ; elles rendent les vérités plus ſenſibles, ainſi que les exemples rapportés plus haut le prouvent. Le ſujet & la forme, la penſée & l'expreſſion y participent également ; & lorſqu'elles ſont véritablement ce qu'elles doivent être, leur

douce

douce influence ſe répand même ſur l'eſprit, le cœur & le caractère comme ſur toutes les actions de la vie. Un homme qui penſe bien & ſe conduit mal eſt un être auſſi imparfait & auſſi extraordinaire, qu'un autre dont les idées ſont juſtes & qui s'exprime gauchement. La perfection des ſciences réſulte de leur harmonie & du but qu'elles ſe propoſent : il en eſt de même des facultés de l'ame, du ſujet & de la forme, de la penſée & de l'expreſſion.

En iſolant les différentes branches des belles-lettres & des ſciences, je pourrois développer plus en détail les ſecours qu'elles ſe prêtent mutuellement ; mais ce travail paroît inutile au but que je me ſuis propoſé. Je crois qu'il eſt plus convenable de parler de l'ordre & de la méthode que l'on doit ſuivre dans la jeuneſſe, ainſi que je le fais par ma propre expérience, pour que les connoiſſances dont il s'agit ſe ſoutiennent & s'entr'aident réciproquement.

1°. *Les belles-lettres doivent précéder les hautes ſciences, de manière cependant que la vérité leur ſerve auſſi de baſe.*

L'ordre qui varie les jours, les ſai-

ſons & les époques de la vie, en développant ſucceſſivement les facultés de l'ame, nous indique cette marche. Le midi eſt devancé par l'aurore, & l'été par le printems; & de même dans la jeuneſſe, les premiers élans de l'ame ſe manifeſtent par le réveil des ſens & par les perceptions phyſiques; il faut donc que l'éducation, fidelle à la nature, commence par les bien ordonner. L'hiſtoire naturelle, qui nous offre des tableaux ſi intéreſſans des ouvrages du Créateur, doit ſans doute marcher avant la phyſique abſtraite; de même qu'il faut que l'hiſtoire de l'homme & de ſa civiliſation aille avant la métaphyſique & la morale. La logique, qui traite des perceptions, des idées & de l'art de raiſonner juſte, doit être précédée par une autre étude moins ſcientifique & plus facile pour préparer de bonne heure le jugement, & pour guider l'imagination. Les exemples étant ici plus utiles que les préceptes, nous nous retrouvons encore ſur la belle route des auteurs anciens. Si l'on ôte ceux-ci des mains des jeunes gens pour les occuper de trop bonne heure des hautes ſciences, on ne pourra jamais

réparer le tort qu'ils en ſouffriront, quand même ils n'en oublieroient rien. On apprend mal tout ce qu'on apprend trop tôt. Un enfant ſavant eſt un vieillard précoce qui eſt au bout de ſa carrière. Qu'on meuble la tête des jeunes gens d'idées juſtes, & qu'on exerce bien leurs ſens : avec le tems tout ſe claſſera ſans peine de ſoi-même dans leur eſprit.

Il n'eſt pas néceſſaire, ſans doute, d'obſerver, que dans l'étude des auteurs anciens & modernes il ne faut jamais ſéparer le mot de la penſée, ni l'expreſſion de la choſe. Courir après une belle élocution, s'attacher uniquement aux formes extérieures en négligeant l'eſſentiel, c'eſt s'occuper d'un travail frivole & inutile. Mais en montrant aux élèves des choſes expoſées avec clarté, en leur développant des exemples rendus avec une belle élégance, en imprimant dans leur imagination des images heureuſement deſſinées, les avantages qu'ils en retireront ſeront auſſi ſûrs que durables. Semblable à l'abeille, qui cherche le miel de fleur en fleur, la jeuneſſe doit commencer par acquérir des connoiſſances, pour les claſſer

enſuite dans ſon eſprit. La perte des premières années de la vie ſe répare très-difficilement ; mais quand on les employe bien, l'étude des hautes-ſciences n'eſt pas moins ſûre que facile.

Je le répète, la vérité & l'utilité doivent être la baſe des belles-lettres. Un inſtituteur, également verſé dans les hautes-ſciences, ne les perdra jamais de vue dans le cours de ſes leçons, quoiqu'il n'en traite pas d'une manière directe. L'enfant qui apprend à lire, doit déja comprendre ce qu'il lit. La belle littérature étant ſi riche en productions utiles, il ſeroit honteux de s'attacher ſeulement à la ſuperficie. Un jeune homme, guidé avec prudence dans le choix des livres, & exercé d'après d'excellens modèles, ne ſera jamais riche en mots & pauvre en idées. Son ame, fidelle aux premières impreſſions, ne s'égarera jamais de la bonne route. Pour lui apprendre l'art de bien lire, ſans qu'il s'en doute, prêchez lui d'exemple. Familiariſé avec le beau, ſon goût ſe formera d'autant plus ſûrement, qu'on lui laiſſera ignorer le mauvais. Les hautes-ſciences, en rectifiant enſuite ſon jugement,

lui apprendront auſſi à bien parler ; car l'expreſſion la plus belle d'une penſée, en eſt auſſi la plus vraie. L'élève guidé de cette manière, parvient ſans y penſer aux études les plus difficiles : preparé depuis longtems, il n'y rencontre pas d'obſtacle, & une route aiſée s'ouvre devant lui.

2°. *Comme les belles-lettres ont l'avantage de convenir à tous les états & à toutes les affaires de la vie, tandis que les hautes-ſciences ont chacune leur ſphère particulière ; c'eſt de la culture des premières qu'il faut principalement occuper la jeuneſſe.*

Perſonne, en commençant ſes études, ne ſait à quoi elles lui ſerviront un jour. Nos inclinations & nos penchans ne décident pas de notre état dans la ſociété. Quand donc un homme a été borné à une ſeule ſcience, il eſt perdu ſans reſſource dès que la fortune lui eſt contraire. D'ailleurs, aucune ſcience, aucune affaire du monde n'eſt parfaitement iſolée : une ſéparation totale de tout ce qui eſt étranger à notre ſphère, engendre ſouvent la haine, l'envie, & une injuſte averſion pour les choſes qui en

approchent le plus. Le juriſconſulte mépriſe le théologien, qui lui rend avec uſure ce ſentiment; le métaphyſicien regarde avec pitié le poëte, qui ſe venge par le ridicule dont il accable ſon adverſaire. Mais ces animoſités réciproques déshonorent autant les ſciences, qu'elles tournent peu à l'avantage de la ſociété qui, ayant également beſoin de toutes, leur accorde une eſtime égale. Les belles-lettres & la ſaine raiſon forment, pour ainſi dire, un centre de réunion, où les hautes-ſciences, oubliant chacune l'objet qui lui eſt particulier, ſe rapprochent les unes des autres pour l'utilité générale. Leur culture réciproque ayant été bien ordonnée, elles deviennent, ſi l'on peut s'exprimer de la ſorte, les amies de la jeuneſſe, & paroiſſent toutes animées par le même eſprit.

Comme les établiſſemens publics réuniſſent toujours un grand nombre de jeunes gens, qui, en ſortant de-là, ſe répandent dans les différentes claſſes de la ſociété; on ne ſauroit rendre leur première inſtitution trop uniforme. Une école uniquement deſtinée à former des théologiens, & où toutes les

études préparatoires ſe rapporteroient à cette ſcience, ſeroit auſſi mauvaiſe, que la prétenſion de poſſéder la ſcience par excellence ſeroit ridicule pour tout autre ſavant. On donne le nom d'*Humanités* aux belles-lettres, & cela avec raiſon; car dans tous les états elles doivent concourir à l'utilité publique. Elles ont un but plus élèvé que celui d'enſeigner ſimplement l'art de compoſer une ode anacréontique, ou d'acquérir une diction élégante & fleurie; elles doivent ſervir tout-à-la-fois de délaſſement & d'inſtruction à l'homme d'état, au philoſophe & au géometre. Nous ſommes tous des hommes; rien de ce qui peut augmenter la ſomme de notre bonheur ne doit nous être étranger. Auſſi dans tous les tems, dans tous les états, ceux qui ont le plus illuſtré l'humanité par leurs vertus & par leurs talens, ont été les plus zélés partiſans des belles-lettres.

3°. Ce qui précède, établit déja en quoi les belles-lettres doivent conſiſter pour mériter cette dénomination. On les appelle *Humanités*, c'eſt-à-dire, *les ſciences & les exercices propres à former le ſentiment & à régler les paſ-*

ſions : lorſque leur culture ne remplit pas ce double objet, elles ne méritent plus le nom de belles-lettres.

On y comprend auſſi les langues, l'éloquence, la poéſie & l'hiſtoire ; mais tout dépend de la manière de les enſeigner, pour les rendre aimables & utiles. Le ſens moral (*Senſus humanitatis*) les conſtitue proprement ce qu'elles ſont ou ce qu'elles doivent être, & alors, elles ne paroiſſent pas étrangères à la philoſophie ; ou plutôt leur culture doit être animée par un certain eſprit philoſophique ; & par cette réunion la philoſophie devient très-certainement la ſcience de l'homme, *Doctrina humanitatis.* Les auteurs anciens, ſurtout Ariſtote & Quintilien, ont eu, ſans contredit, plus de ſens moral dans leur inſtitution que les modernes qui ont donné des théories ſur ce ſujet. La poëtique incomplette d'Ariſtote, diſſèque avec beaucoup de rigueur la tragédie grecque, qui, ſelon lui, ne devoit avoir d'autre but que celui de purifier & de régler les paſſions. Un profeſſeur qui expliqueroit Homère & Sophocle ſous ce point de vue, ne manqueroit certainement pas d'élèves. La

Rhétorique d'Ariſtote contient des vues profondes ſur le cœur humain & ſes paſſions ; elle n'eſt pas moins fertile en diſcuſſions d'événemens & d'affaires, où l'éloquence peut être vraiment utile. Le ſens moral domine dans tous les écrits de Plutarque, & Cicéron même lui paroît inférieur à cet égard. Les préceptes de Quintilien ſont encore plus épurés. Parmi les modernes, Rollin s'eſt formé à l'école des anciens, &, à ſon exemple, Sulzer y a puiſé ſa théorie des beaux-arts. Avec le ſecours de ces auteurs & de quelques autres, qu'il eſt inutile de nommer, on pourroit former une théorie des belles-lettres, qui véritablement animeroit & faciliteroit l'étude des hautes-ſciences.

Mais la théorie ſeule étant inſuffiſante, il s'agit de prouver par l'exemple de ceux qui ont dignement traité les hautes-ſciences, que la culture des belles-lettres les embellit en les rapprochant davantage de leur but. Je ne répéterai pas ici les noms des poëtes, des orateurs, des hiſtoriens & des philoſophes de l'antiquité dont les ouvrages prouvent cette heureuſe

réunion. De nos tems, il s'eſt auſſi trouvé dans chaque haute-ſcience des génies dont les productions ſe diſtinguent par le ſens moral, & plus d'un poëte a montré que ſon talent & ſes connoiſſances ne ſe bornoient pas au mécaniſme de la verſification. Il ſuffit de nommer le Dante, Plutarque, le Taſſe, Milton, Swift, Pope, Haller, Witthof, Lichtwehr, Leſſing, Kaeſtner, ainſi que de Thou, Montagne, Sidnei, Shaftesburi, Machiavel, Sarpi, Eraſme & Grotius, pour rappeller le ſouvenir de tant d'autres qui ont allié les ſciences aux Muſes. Un profeſſeur de belles-lettres, animé de l'eſprit de ces grands hommes, rendroit ſon inſtruction propre à toutes les claſſes de la ſociété; bien éloigné d'occuper uniquement ſes élèves de mots vuides de ſens & d'une diction fleurie; il les nourriroit de connoiſſances ſolides en éclairant leur eſprit, en règlant leur imagination & leurs ſens; il leur feroit goûter dans l'expreſſion le charme de la vérité & de la noble ſimplicité; mais par-deſſus tout, il s'appliqueroit à former en eux le ſens moral &

à faire naître dans leur cœur l'amour de l'*humanité en général*, *& le deſir de coopérer à ſon véritable bonheur* : ce qui renferme non ſeulement la meilleure influence des belles-lettres ſur les hautes-ſciences, mais auſſi le grand art de bien vivre. Heureux l'état où l'inſtitution publique, dirigée vers ce noble but, honore ainſi les belles-lettres & les ſciences, & les rend véritablement utiles à la ſociété !

K.

RÉFLEXIONS SUR LES SONGES,

PAR M. BEATTIE,

TRADUITES DE L'ANGLOIS.

LA nature ne fait rien en vain : c'eſt à l'imperfection de notre eſprit qu'il faut s'en prendre ſi nous nous trompons ſouvent ſur les cauſes finales, & ſi nous ſommes portés à regarder comme inutiles les choſes dont nous n'appercevons pas la deſtination ; ce qui, dans pluſieurs cas, n'eſt pas moins abſurde, que ſi un aveugle né vouloit nier l'utilité de la lumière ou la beauté des couleurs. Combien de roues, combien de chevilles n'y a-t-il point dans le mécaniſme d'une pendule dont un homme ignorant ne peut pas concevoir l'emploi ? Combien de parties dans le corps humain dont les anatomiſtes ſeuls ſont en état d'expliquer l'uſage ; & combien

même d'autres dont il eſt impoſſible aux plus habiles d'entr'eux de rendre compte ? Faudra-t-il pour cela s'imaginer que quelques-unes de ces parties ſoient gratuites ou ſuperflues ?

On aſſure qu'un certain roi d'Eſpagne fut aſſez téméraire pour critiquer l'arrangement du ſyſtême planétaire, & qu'il prétendit que ſi on l'eût conſulté il auroit fait un bien meilleur monde. Sa préſomption, on le ſait, n'étoit que l'effet de ſon ignorance : il s'arrogea le droit de trouver des défauts dans ce que ſon eſprit ne pouvoit comprendre. S'il avoit poſſédé une véritable connoiſſance de l'aſtronomie, il auroit été frappé d'admiration & d'étonnement par la régularité avec laquelle les corps céleſtes rempliſſent leurs révolutions.

En effet, mieux nous comprenons la nature, plus nous ſommes portés à l'admirer : & lorſque parmi les ouvrages de Dieu nous trouvons quelque choſe dont il ne nous eſt pas poſſible d'appercevoir la néceſſité ou la deſtination, tout ce que nous pouvons faire, c'eſt d'avouer notre ignorance ; car quel droit avons-nous de ſoumettre

à notre critique les bienfaits de la Sageſſe éternelle ?

L'homme ne parvient à connoître la nature qu'inſenſiblement & par degrés. Quelle infinité de choſes ne ſavons-nous pas qui étoient inconnues aux anciens ? Parconſéquent, ce qui maintenant ſemble encore de peu de valeur, paroîtra peut-être dans la ſuite des tems de la plus grande importance. Il y a pluſieurs contrées actuellement inhabitées, qui, avant la fin du monde, peuvent ſe trouver peuplées de millions d'hommes, & donner naiſſance à de nouveaux arts, à des ſciences utiles, & à des découvertes intéreſſantes.

Ce ſont-là des conſidérations qu'il ne faut jamais perdre de vue dans nos recherches philoſophiques, ſur-tout lorſque nous ne trouvons pas à expliquer les cauſes finales des choſes. Nos connoiſſances relativement à ces cauſes finales ſeront toujours proportionnées à celles que nous aurons de la nature. Car lorſque nous ſommes plus ou moins ignorans ſur la forme & la ſtructure d'une choſe, nous devons, au même degré, être

ignorans ſur la fin pour laquelle cette choſe eſt deſtinée, & ſur l'uſage auquel on peut la faire ſervir. Si l'on exigeoit que nous rendiſſions compte de l'emploi d'une machine que nous n'aurions jamais vue auparavant, & dont on ne nous auroit jamais donné la moindre idée ; la première choſe que nous ferions ſeroit d'en examiner la nature, c'eſt-à-dire, la forme générale, ainſi que le rapport & l'uſage de toutes les parties en particulier. Si nous ne voulons pas nous donner cette peine, ou ſi nous ne poſſédons pas les connoiſſances néceſſaires de la mécanique pour faire cet examen, quel droit avons-nous d'affirmer que cette machine eſt imparfaite, ou qu'elle n'offre aucune utilité ? Un aveugle ſeroit également autoriſé à déprimer le coloris d'un tableau, & un ſourd à trouver des défauts dans une ſymphonie.

Quoique la nature offre peu de phénomènes qui nous ſoient plus familiers que les ſonges, il n'y en a cependant point, pour ainſi dire, que nous comprenions moins ; ils s'opèrent par une faculté ou opération de notre eſprit dont

nous ne pouvons guère déterminer l'utilité relativement à nos connoiſſances & à nos actions ; mais nous devons néanmoins être perſuadés qu'ils ne ſont pas ſans quelqu'uſage, quoique nous ne ſoyons pas encore parvenus à découvrir cet uſage.

Je ne m'arrêterai pas ici à récapituler toutes les opinions des anciens ſur la cauſe immédiate des ſonges. J'obſerverai ſeulement qu'Epicure penſoit qu'une multitude infinie d'images ou atômes ſubtils (1), dont quelques-uns émanent des corps, dont quelques-autres ſe forment par leur propre pouvoir dans l'air, tandis que

(1) C'étoit-là auſſi le ſentiment de Démocrite. Selon lui, ces atômes ou corpuſcules en mouvement, préſentent une multitude d'images étrangères, qui agiſſent ſur les eſprits à l'aventure & ſans le moindre ordre déterminé. Parmi ces images, il y en a qui peuvent être appellées bienfaiſantes ; d'autres ont un effet contraire, ſont effrayantes & troublent l'ame par la difformité des objets qu'elles offrent à l'imagination. Il y en a qui excitent des idées ſuivies, & des réflexions qui frappent même l'eſprit pendant le plus profond ſommeil. Quelquefois encore de la combinaiſon de ces atômes errans, réſultent des images ſenſibles qui ſe communiquent toutes entières par les ſens. *Note du Traducteur.*

d'autres

d'autres encore ſont produits par différentes choſes combinées de diverſes manières, & ſe meuvent ſans ceſſe en tous ſens autour de nous. Il ajoute que ces images étant extrêmement déliées, pénètrent dans nos corps, frappent nos eſprits, & donnent lieu à l'eſpèce de perception que nous appellons imagination, & à laquelle notre philoſophe rapporte l'origine, tant de nos ſonges durant le ſommeil, que de nos penſées pendant que nous ſommes éveillés (1). Ariſtote paroît avoir

(1) Suivant Pétrone, Epicure doit avoir eu d'autres idées ſur les ſonges, qui ſe rapportent à celles d'Ariſtote, que M. Beattie cite plus bas. « Ce ne ſont point les dieux qui envoient les » ſonges, qui paroiſſent ſe jouer de l'imagination » pendant le ſommeil; car lorſque la machine, » accablée de fatigue, s'affaiſſe & tombe dans » l'aſſoupiſſement, l'ame débarraſſée du poids qu'elle » avoit à ſoutenir, ſemble acquérir une nouvelle » exiſtence, plus libre & plus active que celle » qu'elle avoit. Elle joue avec une légèreté extraordinaire ſur les objets qui ſont ſes occupations les plus » ſérieuſes; ſans que les ténébres les interrompent » ou les changent. Le conquérant voit des armées » à ſes ordres, des villes au pillage, des campagnes déſolées; le juriſconſulte eſt occupé des » lois & du barreau; l'avare ne penſe qu'à » cacher ſes tréſors, ou à en découvrir de nouveaux ». Petrone, *Satyr. Note du Traducteur.*

penſé, que chaque objet qui frappe nos ſens, fait ſur notre ame ou ſur quelque partie de notre corps une certaine impreſſion qui continue à avoir lieu pendant un certain tems après que l'objet qui l'a produit ne ſubſiſte plus, & que l'ame ſe rappelle enſuite, durant le ſommeil ; ce qui donne lieu aux images fantaſtiques qui ſe préſentent alors à l'imagination. Si l'on examine ces opinions, on trouvera qu'elles ne ſignifient rien, ou qu'elles donnent à la penſée une matérialité qui me paroît abſolument inconcevable (1).

Je ne m'arrêterai point non plus à faire l'énumération des cinq différentes eſpèces de ſonges reconnues par quelques anciens philoſophes, & dont Macrobe a donné une deſcription particulière (2). Il y a, en effet, des ſonges de différentes eſpèces & de différent caractère ; mais je ne vois pas par quelle raiſon on ne

(1) Voyez mon *Eſſai ſur la Mémoire*, *chapitre* 11, §. 1. Ce morceau ſe trouvera dans un des volumes ſuivans de ce *Recueil*.

(2) *Som. Scip. Lib. I, cap.* 3.

pourroit pas les partager auſſi bien en cinquante claſſes qu'en cinq ſeulement.

Sans chercher à expliquer la *cauſe efficiente* de ce phénomène, qu'il eſt probable qu'on ne parviendra jamais à connoître, je me contenterai de faire quelques réflexions détachées ſur ce ſujet, particulièrement pour déterminer la *cauſe finale* des ſonges, & pour détruire les idées ſuperſtitieuſes à cet égard, qui ont ſi ſouvent troublé les eſprits foibles & crédules. Je ne prétends pas qu'on prenne pour des déciſions péremptoires ce que je vais dire ; car nos connoiſſances ne peuvent guère être regardées que comme des conjectures ſur une matière telle que celle-ci, dans laquelle l'expérience ne peut jamais conduire à des concluſions certaines, parce que le phénomène n'a lieu que dans un tems où nous ſommes, pour ainſi dire, incapables de faire la moindre obſervation.

1°. La première remarque que je dois faire, c'eſt que les ſonges, quoique fort communs, ne ſe préſentent pas pendant le ſommeil généralement

à tous les hommes. Locke parle d'une perſonne de ſa connoiſſance qui n'avoit jamais rêvé juſqu'à l'âge de vingt-ſix ans, qu'elle fut attaquée de la fièvre, & eut alors pour la première fois un ſonge; ce qui ſemble confirmer l'opinion d'Ariſtote, qui obſerve que ceux qui parviennent à l'entier développement de leur être phyſique avant de connoître les ſonges, éprouvent, immédiatement après la première expérience de ce genre, une révolution dans la conſtitution de leur corps, qui leur cauſe ou une grande maladie, ou même quelquefois la mort (1). Plutarque parle d'un certain Cléon de Daulie, ſon ami, qui parvint à un grand âge ſans jamais avoir eu de ſonge; & il ajoute qu'il avoit entendu dire la même choſe de Thraſymède (2). Moi-même j'ai

(1) Ariſt. *Hiſt. anim. Lib. IV. cap.* 10.

(2) *De Orac. ſub. fin.* Pline parle d'une nation entière dans les parties reculées de l'Afrique, qu'il appelle Atlantes, qui ne rêvent jamais; mais c'eſt dans le même chapitre où il fait mention des Troglodytes, qui habitent dans des antres, & ſe nourriſſent de la chair de ſerpens, ainſi que des Ægipans, dont la forme eſt la même

connu un homme qui ne rêvôit jamais que lorſque ſa ſanté étoit altérée. Tout le monde ſait auſſi qu'il y a beaucoup de gens qui n'ont que rarement des ſonges, & qu'il y en a d'autres qui ne dorment jamais ſans en avoir.

Les philoſophes qui prétendent que l'ame ne ceſſe pas un inſtant de penſer, ſoutiennent auſſi que nous rêvons toujours pendant notre ſommeil, & que ce n'eſt que parce que nous oublions nos ſonges que nous croyons ne pas en avoir. C'eſt-là exactement vouloir ſoutenir une théorie, en diſant qu'une choſe dont on n'a aucune preuve pourroit avoir lieu. Que tous les hommes ayent également des ſonges, quoiqu'il s'en trouve qui ſe les rappellent toujours, tandis que d'autres n'en conſervent jamais le moindre ſouvenir; & malgré que nous rêvions parfois beaucoup, & dans d'autres tems fort peu, eſt une propoſition qu'on ne peut raiſonnablement admettre, ſi l'expérience doit être regardée comme

---

que celle du dieu Pan, & des Blemmyes, dont les yeux & la bouche ſont dans la poitrine, à cauſe qu'ils n'ont pas de tête. *Hiſt. Nat. Lib. V.*

le plus ſolide fondement de nos connoiſſances. Je puis donc répéter que les ſonges, quoique fort communs, n'affectent pas tous les hommes en général pendant le ſommeil. Mais je rapporte ſimplement le fait, ſans vouloir être tenu à le prouver ; & je n'ai rien d'autre à ajouter ſur ce ſujet, ſi ce n'eſt que toutes les conſtitutions n'ont pas également beſoin de rêver. Les ſonges donnent aux penſées de l'homme une agréable diverſité, qui (ainſi que je l'obſerverai dans le moment) peut être utile à quelques eſprits, en leur ſervant de récréation ; mais cela n'a pas également lieu chez tout le monde, ou du moins pas au même degré. Comme il y a des conſtitutions qui demandent moins de nourriture & moins de ſommeil que d'autres, il ſe peut de même que quelques eſprits aient plus & d'autres moins beſoin d'être amuſés par des ſonges.

2°. Dans les ſonges nous prenons nos idées pour des choſes réelles. Pendant nos rêves nous croyons, du moins en général, que ce qui occupe notre eſprit a véritablement

lieu ; mais au moment de notre réveil, nous ſommes convaincus que tout n'exiſtoit que dans notre imagination, & que ce ne ſont que les perceptions qui occupent notre eſprit pendant que nous ſommes éveillés, & point d'autres, qui ſoient réelles, & ſur leſquelles nous puiſſions nous en rapporter.

Quelques écrivains, qui affectent de ne pas croire à l'exiſtence des corps, & qui ſoutiennent que tout ce que nous nous imaginons appercevoir ne gît que dans l'idée que s'en forme notre eſprit, ont produit cela comme un argument favorable à leur théorie. « Si nous ſommes trompés par » nos propres ſonges, diſent-ils, » pourquoi ne le ſerions-nous pas » par nos ſenſations pendant que » nous ſommes éveillés ? Si de ſimples idées nous affectent de la même » manière que ſi c'étoient des objets » matériels, ne ſe pourroit-il pas que » ce que nous conſidérons comme » des objets matériels n'exiſtât réellement que dans notre imagination » ? Ce raiſonnement, s'il pouvoit prouver quelque choſe, prouveroit cer-

tainement trop. Si nos ſenſations nous trompoient pendant que nous veillons de manière à nous faire prendre une idée pour un objet matériel, c'eſt-à-dire, une eſpèce d'objet pour une autre qui en eſt totalement différente, nous pourrions être trompés par nos facultés, en général, au point de prendre le noir pour le blanc, le vice pour la vertu & la vérité pour l'erreur. Et ſi l'on convient de cela, il s'enſuit que nos ſens & notre jugement ſont des facultés ſur leſquelles nous ne pouvons pas nous fier; de ſorte que, ſuivant la loi que la nature a imprimée en nous, nous ſerions forcés de croire ce qui n'eſt pas vrai; ſavoir, que le Tout-Puiſſant ne nous a formés que pour nous induire en erreur; mais que cependant nous avons la perſpicacité néceſſaire pour nous appercevoir de l'impoſture; que parconſéquent nous ne devons, & ne pouvons même pas raiſonnablement croire quelque choſe que ce ſoit, ni même admettre aucune propoſition comme plus probable que quelqu'autre: ce qui ſeroit le plus extrême pyrrhoniſme dans lequel l'eſprit de l'homme pourroit tom-

ber, & qui cauſeroit tout-à-la-fois la perte totale de toute ſcience & le renverſement de tous les principes de morale humaine.

Mais les illuſions des ſonges, malgré qu'elles reviennent ſouvent, n'ébranlent jamais la certitude de notre conviction, ni le fondement de nos connoiſſances. Pendant la durée du ſommeil, nous pouvons prendre un ſonge pour la réalité; mais aucun homme éveillé & qui eſt dans ſon bon ſens, ne prendra la réalité pour un ſonge. La loi de la nature nous force, ſoit que nous le voulions ou non, à croire que ce que nous voyons pendant que nous ſommes éveillés eſt réel, & que ce que nous nous rappellons avoir vu en ſonge pendant notre ſommeil, n'a pas la moindre réalité & n'eſt que purement imaginaire. Il n'eſt pas beſoin d'employer ici des argumens pour venir à l'appui de la conviction. Que moi-même je ſuis éveillé & non endormi dans ce moment, eſt une choſe ſi évidente par elle-même que je ne puis le prouver, parce que je ne connois rien qui ſoit plus évident pour en donner

la preuve ; & il ne m'eſt pas poſſible non plus de ne le pas croire. Telle eſt la loi préſcrite à l'être raiſonnable, ou du moins à l'homme. Et ma conviction, dans ce cas, n'eſt pas moins néceſſaire que l'effet de ces lois phyſiques qui agiſſent ſur mon corps. Il ne m'eſt pas plus poſſible de me perſuader que je ſuis maintenant plongé dans le ſommeil, & que tous les objets que j'apperçois autour de moi ne ſont que les illuſions d'un ſonge, qu'il eſt en ma faculté de tenir, par un effort de ma volonté, mon corps ſuſpendu en l'air, ou de lui faire prendre ſon aſcenſion vers les nues (1).

Ariſtote remarque (2), & tout le monde doit l'avoir obſervé, que ſouvent nous nous imaginons, entr'autres choſes, pendant le ſommeil, que notre ſonge n'eſt pas un ſonge. Mais cela n'eſt pas ſi commun. Il eſt généralement vrai que dans nos ſonges nous prenons nos idées ou nos penſées

(1) Voyez *Eſſay on Truth. Part. II, chap. 2, §. 2.*
(2) Ariſt. *De Inſom. cap. 3.*

pour de véritables objets extérieurs, & que nous en ſommes à-peu-près affectés de la même manière que ſi cela étoit en effet ainſi. Seulement quand nous nous reſſouvenons d'un ſonge, il ſemble que nous nous rappellions une certaine confuſion de perceptions, qui n'a pas lieu dans nos ſenſations lorſque nous ſommes éveillés. Mais nous ne nous en appercevons pas toujours pendant que le ſonge continue. C'eſt-là une particularité qui n'a lieu que lorſque nous réfléchiſſons ſur nos ſonges.

3°. Quoique la plupart de nos ſonges ſoient extravagans, il y en a néanmoins qui offrent de la ſuite & de la régularité dans les idées, & qui reſſemblent parfaitement à ce qui ſe paſſe dans la vie. Lorſque notre eſprit eſt tranquille & que notre corps jouit d'une bonne ſanté, nous rêvons ſouvent à nos occupations habituelles (1). Les paſſions mêmes qui rem-

(1) Les objets habituels de nos occupations, ceux qui nous ont retenus le plus long-tems & qui ont exigé le plus de contention de la part de l'eſprit, ſont les mêmes auxquels nous paroiſ-

pliſſent notre eſprit pendant que nous ſommes éveillés, ainſi que les objets & les cauſes de ces paſſions, ſe préſentent ſouvent à nous pendant le ſommeil, quoique, pour la plupart du tems, ſous quelque déguiſement; & cela eſt accompagné de circonſtances pénibles quand notre ame eſt inquiète, & d'idées agréables lorſqu'elle jouit d'un état tranquille.

Les poëtes n'oublient pas cette particularité; & dans la deſcription qu'ils font des ſonges de leurs héros & de leurs héroïnes, ils ont ſoin d'y donner une reſſemblance avec l'état véritable des circonſtances où ils ſe trouvent actuellement. Didon, abandonnée par Enée, ſonge qu'elle erre ſeule dans de vaſtes contrées, & qu'elle cherche en vain ſes ſujets dans des campagnes déſertes :

ſons nous livrer ordinairement pendant le ſommeil. Les avocats plaident des cauſes & interprêtent les lois en ſonge; le général livre des combats & des aſſauts; le pilote fait la guerre aux vents. Moi-même je n'interrompts point mes doux travaux pendant la nuit. Je continue d'interroger la nature, & d'en dévoiler les ſecrets à ma patrie. Lucrece, Liv. IV. *Traduction de M. de la Grange.*

— — *longam, incomitata, videtur,*
Ire viam, Tyrioſque deſerta quærere terra.

Réuniſſant ainſi, en une ſeule triſte image, les deux paſſions qui occupoient ſon eſprit pendant le jour; ſavoir, ſon amour pour ſon peuple, & le ſentiment de l'état malheureux où elle ſe trouve réduite. Héloïſe, pour jamais ſéparée de ſon ami, ſonge qu'elle eſt de nouveau heureuſe avec lui; mais un inſtant après elle le perd. « Il me ſemble, dit-elle, que je te revois; » mais, hélas! c'eſt pour errer dans » d'arides déſerts, & pour pleurer nos » malheurs. Soudain tu montes ſur » une tour à demi détruite par la » main du tems, autour de laquelle » rampe le triſte lierre, ou ſur des » rochers dont la cime ſourcilleuſe

---

(1) — — *Methinks, we wandering go*
Through dreary waſtes, and weep each others woe;
Where round ſome mouldering tower pale ivy creeps.
And low-brow'd rocks hang nodding o'er the deeps.
Sudden you mount; you beckon from the ſkies:
Clouds interpoſe, waves roar, and winds ariſe.

» eſt ſuſpendue au-deſſus de la mer. » Là tu ſembles me parler du haut » des cieux; mais les nuages nous ſé- » parent, les vagues mugiſſent, & les » vents furieux grondent ». Dans ces occaſions, le poëte ne décrit pas un ſonge exactement comme il dépeindroit les circonſtances réelles où ſe trouve la perſonne qui en eſt actuellement occupée; il n'en fait qu'une confuſe ſimilitude allégorique; & nous approuvons cette conduite de ſa part, à cauſe que nous ſavons qu'elle eſt conforme à la nature.

On peut attribuer à une bonté de la Sageſſe éternelle cette *différence* qu'il y a entre nos ſonges & nos idées pendant que nous ſommes éveillés. Et d'après ce que nous connoiſſons de l'influence de nos paſſions ſur l'habitude générale de notre manière de penſer, nous ne devons pas être ſurpris de ce qu'on remarque néanmoins quelque *analogie* entre les uns & les autres. C'eſt ce mêlange de reſſemblance & de diverſité qui donne à pluſieurs de nos ſonges un air allégorique. Mais lorſque cela arrive, un obſervateur attentif & li-

bre de préjugé trouvera qu'ils ont rapport, non à ce qui doit arriver, mais à ce qui a actuellement lieu, ou à ce qui eſt déja avenu, à moins que nous n'ayons anticipé ſur quelque évènement futur; & dans ce cas nos ſonges pourront reſſembler à nos conjectures. Or, ſi nos conjectures ſont juſtes, & ſi nos ſonges y ont rapport, il pourra y avoir quelque reſſemblance entre un ſonge & un futur contingent. Mais il n'y a rien de plus ſurnaturel en ceci, que de rêver pendant la nuit à ce qui a occupé notre eſprit durant le jour. Car ce n'eſt-là qu'un enchaînement particulier d'idées imprimées dans notre eſprit pendant le ſommeil par une certaine ſérie *antécédente* dans laquelle la raiſon & l'expérience ont été nos guides pendant que nous étions éveillés.

Par exemple, ſi je connois une perſonne qui diſſipe ſa fortune, je puis craindre avec raiſon que la pauvreté ſoit bientôt le fruit de ſon extravagance. Si cette conjecture trouble mon eſprit pendant le jour, elle peut également ſe préſenter à

mon imagination pendant le ſommeil, accompagnée de quelques circonſtances biſarres; & je pourrai rêver que je la vois plongée dans la miſère & couverte de haillons. Suppoſons maintenant que cela arrive en effet peu de tems après, quelle idée faudra-t-il que je me forme de mon ſonge? Je ne dois certainement pas plus le regarder comme prophétique, que je ne puis prendre pour l'effet d'une inſpiration la conjecture qui y a donné lieu.

Il y a des ſonges qui n'ont que peu de reſſemblance, ou même aucune, à quelque choſe qui ſe ſoit jamais auparavant préſentée à nos ſens ou à notre imagination. Mais cela n'arrive guère, ſi ce n'eſt lorſque nous ſommes malades. Il eſt, en général, vrai que les ſonges ſont une imitation, quoique ſouvent extravagante, des choſes qui exiſtent réellement.

Il y a des gens qui remarquent que leur eſprit eſt ſouvent occupé par le même ſonge. Socrate dit, dans le Phédon de Platon, que pendant toute ſa vie il a été obſédé par une parcille

pareille viſion, dans laquelle il lui ſembloit qu'une perſonne l'exhortoit à apprendre la muſique. Si cette répétition d'un même ſonge eſt, ainſi que cela me paroît aſſez probable, l'effet de l'habitude; ſi la même choſe s'offre une ſeconde & même une troiſième fois à mon imagination pour y avoir penſé ou pour en avoir parlé après l'avoir rêvé pour la première fois; cela m'apprend qu'il faut que je me garde de raconter les ſonges déſagréables que je puis avoir, & que je dois même chercher à les bannir de ma mémoire le plus promptement qu'il eſt poſſible. C'eſt en effet une obſervation que tout le monde peut faire, que ceux qui ne parlent jamais de leurs ſonges en ſont rarement troublés.

Toute eſpèce d'excès qu'on fait dans le boire, le manger, le dormir, la veille, le travail & l'inaction contribue à rendre les ſonges pénibles; ainſi l'on peut recommander la tempérance & la modération comme des moyens ſûrs de goûter un tranquille ſommeil; & ſi l'on conſidère que le tems que nous employons à dormir

remplit une grande partie de notre vie, on verra qu'il vaut bien la peine de ne pas négliger la poſſibilité que nous avons de rendre heureuſe cette portion de notre exiſtence. La pratique des vertus, la ſobriété, l'attention à réprimer les paſſions tumultueuſes, & les mœurs douces & honnêtes ſervent, en général, très-efficacement à donner aux eſprits vitaux cette légèreté, & ce calme au ſang qui nous procurent des idées flatteuſes durant le jour, & un doux repos avec des ſonges agréables pendant la nuit.

Les anciens penſoient que ce ſont les ſonges du matin qui approchent le plus de la vérité; & il n'y a point de doute que la perſpiration & la digeſtion ayant eu lieu toute la nuit, l'eſtomac & même toute l'habitude du corps doivent ſe trouver le matin dans un état plus tranquille & plus calme qu'au moment où l'on ſe couche; de ſorte qu'en partant de cette hypothèſe, il n'eſt pas abſurde de dire que les ſonges ſont alors plus réguliers & ont plus de rapport avec nos occupations habituelles. Mais lorſqu'on a paſſé les premières heures

de la matinée ſans dormir, & qu'on s'aſſoupit enſuite vers le tems où l'on a coutume de ſe lever, nos ſonges ſont rarement agréables, & notre ſommeil ſert plutôt à nous rendre lourds & péſans, qu'à renouveller nos forces; de ſorte qu'on peut raiſonnablement en conclure que la nature veut que nous nous levions de bon matin & à une heure réglée.

4°. Comme la bonne ſanté produit une diſpoſition gaie d'eſprit; que les paſſions violentes & la frénéſie même ſont la ſuite de certaines maladies; ainſi que la confuſion d'idées & la ſtupidité peuvent être occaſionnées par une trop grande plénitude d'eſtomac, & que de l'uſage immodéré des liqueurs fortes il réſulte une eſpèce de folie paſſagère; comme, dis-je, nos idées dépendent tellement de l'état actuel de notre ſanté, lorſque nous ſommes éveillés, il ne faut pas s'étonner qu'elles ſoient plus ſoumiſes à une pareille influence pendant notre ſommeil. Suivant ce principe, nos ſonges proviennent, pour la plupart du tems, de l'attitude & de la diſpoſition de notre corps. Lorſ-

que notre reſpiration eſt plus ou moins gênée par une mauvaiſe poſition de la tête, ou par les couvertures du lit qui embarraſſent la bouche & le nez, il ſemble que nous traverſions avec beaucoup de difficulté des lieux étroits où nous nous trouvons en danger de ſuffoquer. Quand, par un vice de l'eſtomac & des inteſtins, nos machoires ſont dans un état de convulſion, ce qui arrive ſouvent pendant le ſommeil, & produit quelquefois une ſorte de compreſſion & un grincement de dents, nous ſommes ſujets à rêver que nos dents ſont ébranlées dans la bouche, & que nous les perdons; ou bien il nous ſemble quelquefois avoir la bouche remplie d'épingles ou de quelqu'autre objet qui nous incommode beaucoup. C'eſt ainſi que nous nous imaginons de même marcher tout nuds, lorſque, dans un tems froid, nous venons à jetter, par quelque accident, nos couvertures, & que nous nous trouvons à découvert dans notre lit. Ariſtote remarque que la plus foible impreſſion ſur un organe des ſens, pendant le ſommeil, nous fait penſer que nous

en éprouvons une très-forte ; ainſi, que nous croyons n'en recevoir qu'une foible, tandis que nous en éprouvons une violente (1). Une chaleur modérée aux pieds, dit-il, lorſqu'elle devient d'un degré plus vive qu'à l'ordinaire, fait que, dans notre rêve, nous nous perſuadons de marcher ſur des charbons ardens ; & le chant du coq qui frappe notre oreille pendant le ſommeil nous paroît moins fort que quand nous l'entendons, à la même diſtance, lorſque nous ſommes éveillés.

Tous ces faits, dont je ſuis convaincu par l'expérience que j'en ai eu moi-même, peuvent ſervir à nous indiquer la cauſe de la grande diverſité des ſonges. J'ai même lieu d'être perſuadé que ſi l'on pouvoit examiner la choſe bien attentivement, on parviendroit à rendre par-là raiſon de pluſieurs ſonges merveilleux ; c'eſt-à-dire, des impreſſions faites pendant le ſommeil ſur les organes des ſens, particulièrement ſur ceux du toucher &

(1) Ariſt. *De Inſomn.*

de l'ouie. Une ſimple idée, produite par quelqu'objet extérieur, ou de toute autre manière quelconque, ſuffit pour exercer l'imagination, en produiſant mille images purement fantaſtiques.

Qu'il me ſoit permis, pour venir à l'appui de cette remarque, de rapporter ce que j'ai entendu raconter de bonne part d'un officier anglois dont l'imagination étoit tellement ſuſceptible d'être affectée, pendant le ſommeil, par les impreſſions des objets étrangers ſur les ſens, que ſes camarades lui ſuggéroient les ſonges qu'ils vouloient, en lui parlant doucement à l'oreille. Une fois, entr'autres, ils le firent paſſer par tous les degrés du duel, depuis le commencement de la diſpute juſqu'au moment de lâcher le piſtolet qu'ils lui avoient pour cet effet mis à la main, & dont le coup le réveilla.

Lors donc que nous avons quelque ſonge merveilleux, nous ne devons pas regarder dans l'avenir par la crainte que ce ſonge ſoit l'avant-coureur de quelque accident malheureux; mais il faut plutôt que nous tournions nos

regards vers le paſſé, pour voir s'il n'eſt pas poſſible d'en découvrir la cauſe, & ſi nous ne pouvons pas tirer avantage de cette découverte. Je rêve, par exemple, que quelques dents me ſont tombées de la bouche ; c'eſt-là, dit le peuple, un ſigne certain de la perte de nos amis. Véritablement, ſi j'ai des amis, & ſi je leur ſurvis, il faut bien que je les perde un jour ou l'autre. Mais le ſonge n'a rien de commun ni avec l'acquiſition, ni avec la perte de nos amis ; & il ne peut pas non plus diriger mes penſées dans l'avenir. J'aime mieux ſavoir à quelle ſituation de mon corps ce ſonge doit être attribué, afin que je puiſſe en tirer quelque utilité ſi je viens à la découvrir. Mes dents m'ont paru, dis-je, tomber de la bouche ; peut-être que dans ce moment mes gencives éprouvoient une ſenſation douloureuſe ou quelque mouvement convulſif. Cela ne devroit-il pas être attribué à un excès fait à ſouper, ou à une mauvaiſe digeſtion du dîner ? Je dois donc me nourrir pendant quelque tems avec plus de ſobriété & de mets plus légers, & avoir ſoin d'obſerver ſi le même

ſonge s'offrira une ſeconde fois à mon eſprit. J'en fais l'épreuve, & je trouve que mon ſommeil eſt plus profond & que mes ſonges ſont plus agréables. Voilà ce qu'on peut regarder comme un uſage raiſonnable à faire des ſonges ; & je ſuis convaincu que de cette manière les perſonnes libres de ſuperſtition & de préjugé pourront faire d'importantes découvertes relativement à leur ſanté. C'étoit-là du moins l'opinion de Plutarque (1).

Il y a des conſtitutions chez qui certains ſonges précèdent ou accompagnent quelques maladies. Quand, par exemple, il y a un principe de fièvre, nous ſongeons communément que nous ſommes occupés à faire avec beaucoup de peine quelque travail ſans bien ſavoir ce qui nous occupe, & ſans pouvoir jamais en venir à bout. Cette idée pénible peut troubler notre eſprit durant le ſommeil, lors même qu'il n'y a aucune raiſon de croire, pendant que nous ſommes éveillés, qu'il ſubſiſte le moindre

(1) Voyez ſon Dialogue, intitulé : *Meſchion & Xenxippe*.

ſymptôme qui puiſſe faire craindre que notre ſanté ſoit en danger ; & quand cela arrive, ne doit-on pas le regarder comme un avertiſſement de faire quelque changement dans notre manière ordinaire de vivre, en obſervant la diète, ou en ayant recours à quelque méthode propre à prévenir les maladies aigues. En général, quand on eſt tourmenté par des ſonges déſagréables, il faut, ſelon moi, en conclure qu'il y a quelque dérangement dans notre conſtitution, & que parconſéquent la tempérance, la diète & l'exercice ſont néceſſaires pour écarter la maladie qui nous menace. Voilà des remèdes auxquels on peut avoir recours, & dont il eſt permis d'eſſayer l'efficacité par quelques expériences, pour ainſi dire, dans toutes les circonſtances. Je ſuis perſuadé qu'on peut regarder les ſonges agréables comme les ſignes d'une bonne ſanté, & qu'il faut conſéquemment les conſidérer comme des prognoſtics de favorable & non de mauvais augure.

Cette théorie, laquelle, ainſi que j'ai lieu de le croire, n'eſt pas totalement dépourvue de fondement,

pourra paroître, à ceux qui l'adopteront, un puiſſant antidote contre les idées ſuperſtitieuſes que, de tous les tems, le peuple s'eſt formées ſur les ſonges.

5°. Après avoir examiné ſi les ſonges peuvent être de quelque utilité par rapport à notre bien être phyſique, quel danger y auroit-il de voir ſi l'on ne pourroit pas en retirer avantage relativement au moral? Je ſuis loin cependant de vouloir aſſurer, ainſi que quelques écrivains s'en ſont arrogés le droit, que par le moyen des ſonges nous pouvons parvenir à mieux connoître notre tempérament & nos paſſions dominantes, que par l'examen de ce qui ſe paſſe dans notre eſprit lorſque nous ſommes éveillés. Car pendant le ſommeil nous ſommes des juges fort incompétens de nous-mêmes, ainſi que de toute autre choſe; & l'on commet en ſonge, ſans la moindre idée de remords, des crimes atroces, auxquels on ne peut penſer ſans frémir d'horreur quand on eſt éveillé. Mais comme pluſieurs de nos paſſions ſont plus vives ou plus tran-

quilles, ſuivant la diſpoſition actuelle de notre corps, je crois qu'on peut aſſurer avec vérité, qu'en obſervant attentivement ce qui ſe paſſe en nous pendant le ſommeil, nous pouvons quelquefois découvrir quelles ſont nos paſſions dominantes, & par ce moyen parvenir à les réprimer avec efficacité.

Un homme rêve, par exemple, que, s'abandonnant à la colère, il porte un coup par lequel il terraſſe & tue ſon adverſaire. Il ſe réveille enſuite pénétré d'horreur par l'idée du crime qu'il vient de commettre, & du châtiment qu'il croit avoir à redouter; & comme, après un moment de réflexion, il a lieu de ſe réjouir de ce que la ſcène qui vient de ſe paſſer n'eſt qu'un ſonge, il ſera en même tems porté à prendre la réſolution de ne pas ſe livrer à l'emportement, dans la crainte d'être un jour ou l'autre entraîné réellement dans un ſemblable malheur. Si l'on peut tirer un pareil avantage des ſonges, on ne doit pas les regarder comme abſolument inutiles. Et pourquoi ne recueilleroit-on pas le même fruit d'une fiction de notre propre

imagination, que d'un conte ou d'une fable d'Eſope ?

Un des plus beaux contes moraux que j'aie jamais lu, c'eſt le récit d'un ſonge qu'on trouve dans le *Babillard*, lequel, quoiqu'il ait tout l'air d'un véritable ſonge, renferme néanmoins une morale ſi ſublime & d'un ſi grand intérêt, que je doute qu'on puiſſe jamais l'oublier après l'avoir lu une ſeule fois avec attention ; & qu'en le conſervant dans la mémoire, on ceſſe jamais d'être meilleur : c'eſt Addiſon qui en eſt l'élégant auteur. « J'étois un » jour, dit le *Babillard*, plongé dans » une douleur ſi profonde, & j'avois » l'eſprit tellement égaré, que je déſ- » eſpérois de pouvoir jamais recevoir » la moindre conſolation. Voici quel » en étoit le ſujet. Pendant ma jeu- » neſſe, & dans le tems que je me » trouvois avec un corps de l'armée » en quartier à Douvres, je devins » amoureux d'une jeune demoiſelle » fort aimable, & d'une famille hon- » nête de ces cantons, & j'eus la ſa- » tisfaction de voir mes vœux reçus » favorablement ; ce qui fut cauſe » de l'inquiétude mortelle dont je vais

» parler. Pendant la ſoirée d'un jour
» ſerein & calme, nous nous amu-
» ſions à regarder la mer du faîte
» d'une montagne eſcarpée, & nous
» paſſions le tems à nous faire ces
» petites careſſes qui ſemblent ſi ri-
» dicules aux gens occupés, mais
» qui ont tant de charmes pour ceux
» qui aiment. Au milieu de ces in-
» nocens amuſemens, elle arracha de
» mes mains une pièce de vers que
» je tenois, & s'enfuit avec. Je la
» ſuivois, lorſque tout-à-coup le ter-
» rein manqua ſous ſes pieds, quoi-
» qu'à une diſtance conſidérable du
» bord du précipice, & la fit tomber
» d'une hauteur ſi conſidérable ſur
» un banc de rochers, qu'elle auroit
» été réduite en mille pièces, quand
» même ſon corps eut été de dia-
» mant. Il eſt plus facile au lecteur
» de ſe former une idée de l'état de
» mon ame dans cette circonſtance,
» qu'à moi de l'exprimer. Je me dis
» à moi-même : il n'eſt pas au pou-
» voir du ciel de me conſoler de ce
» malheur. —— Lorſque je me réveil-
» lai, également charmé & ſurpris
» de me voir délivré d'une affliction,

» dont il me paroiſſoit, le moment » auparavant, que rien ne pouvoit me » tirer (1) ».

Je pourrois beaucoup m'étendre ſur la beauté de cette narration ; mais je me contenterai pour le moment de recommander au lecteur de prêter une ſérieuſe attention à l'importante leçon qu'elle renferme. Quelle fable d'Eſope, ou d'Homère & de Virgile même, offre une plus belle morale? Cependant la plupart des gens ont tiré de pareils ſecours des ſonges, ainſi que je puis l'aſſurer de moi-même ; & tout honnête homme trouvera du moins un ſemblable ſoulagement, lorſqu'il ſera délivré des peines & des maux de cette vie, pour ſe réveiller dans le ſéjour de lumière & de paix éternelle ; en conſidérant le monde & ſes tribulations avec une ſurpriſe & une ſatisfaction égales à celles (mais à un bien plus haut degré) que nous éprouvons ici bas lorſque nous échappons à quelque ſonge effrayant, & appercevons, en ouvrant les pau-

(1) Voyez *The Tatler*, *n.* 117, *of Saturday*, *Jan.* 7. 1710.

pières, l'éclat ſerein & doux d'un beau jour d'été. Ne mépriſons jamais l'inſtruction, ſous quelque forme extraordinaire ou commune qu'elle puiſſe ſe préſenter à nous; & quand même ce ne ſeroit qu'un ſonge, nous pourrons toujours en retirer de l'avantage : car endormis ou éveillés nous ſommes toujours ſous la main protectrice du Très-Haut; & il ne peut ſe préſenter, ni de jour ni de nuit, aucune idée à notre eſprit, ſans la permiſſion de « Celui par qui nous vivons & agiſ- » ſons, & qui eſt le principe de notre » être ».

6º. L'imagination paroît être, pour ainſi dire, la ſeule de nos facultés mentales dont les opérations ne ſoient jamais ſuſpendues pendant le ſommeil. Toutes nos autres facultés ſont plus ou moins affectées; il y en a même qui ſemblent totalement ſuſpendues pour quelque tems. Que la mémoire eſt ſouvent affoiblie pendant le ſommeil, c'eſt ce qui paroît évident; puiſqu'on rêve quelquefois qu'on s'entretient avec des amis que la mort nous a depuis long-tems enlevés, ſans qu'on ſe rappelle leur

perte ; quoiqu'elle ſorte rarement de notre mémoire lorſque nous ſommes éveillés. Il arrive parfois que nous nous croyons tranſportés dans les ſiècles les plus reculés de l'antiquité, ſans nous reſſouvenir que ces ſiècles ſe ſont écoulés long-tems avant notre exiſtence ; choſe que nous ne pouvons perdre un inſtant de la mémoire pendant que nous veillons : c'eſt ainſi que je me rappelle avoir rêvé une fois que je paſſois les Alpes avec Annibal & ſon armée. Quelquefois notre mémoire paroît être plus forte que notre jugement ; comme, par exemple, lorſque nous rêvons que nous nous entretenons avec un ami décédé, ſans être ſurpris de la ſingularité de le voir & de lui parler (1). D'autres fois notre jugement eſt plus actif que notre mémoire ; ſavoir (comme je l'ai déja obſervé plus haut) quand l'abſurdité des choſes qui s'offrent à notre eſprit pendant le ſommeil, nous fait conclure qu'elles ne ſont pas véritables, mais purement fantaſtiques ; réflexion qui, comme j'ai

(1) Voyez *Eſſay on Truth*, *Part. II. ch. 2. §. 2.*

lieu

lieu de le croire, vient auſſi aux enfans. Je rêvois une nuit que je me promenois ſur le parapet d'un fort haut pont. Je ne ſavois de quelle manière je m'y trouvois rendu ; mais comme je me reſſouvins dans ce moment que je n'avois jamais eu de pareilles folies, je fis la réflexion que ce n'étoit peut-être qu'un ſonge ; & me trouvant dans une ſituation déſagréable, dont je déſirois de me délivrer, je m'abandonnai à l'idée que la chûte rendroit le calme à mes ſens ; ce qui, en effet, eut lieu. En un mot, il n'y a aucune de nos facultés ſur laquelle le ſommeil ne paroiſſe avoir quelquefois une grande influence, à l'exception ſeulement de notre imagination. Cette faculté ſemble même totalement anéantie lorſque nous ſommes plongés dans un profond ſommeil qui n'eſt accompagné d'aucun ſonge (ſi néanmoins cela arrive jamais) ; & ſouvent auſſi elle ſe livre à une turbulence & à un déſordre dont il n'eſt guère poſſible de rendre compte.

Qui eſt-ce qui pourra prouver que la ſuſpenſion momentanée de ces facultés ne ſoit pas avantageuſe, en

leur procurant le moyen d'agir avec plus de régularité & plus de force dans d'autres tems ? Ou, pour m'exprimer différemment, qui oſera ſoutenir que l'ame, après avoir longtems agi dans une même direction, ne puiſſe pas être ſoulagée & fortifiée, en quittant pour quelques momens ſa marche accoutumée pour parcourir une nouvelle route ? Car l'on ſait qu'en nous appliquant trop longtems à un même objet, nous ſentons que nos facultés mentales n'opèrent plus que d'une manière foible & infructueuſe, & que l'ame n'a pas moins que le corps même beſoin d'un peu de repos. Dans cet état l'eſprit ſemble reprendre plus de vigueur non-ſeulement par le repos, mais encore (& cela avec plus de ſuccès peut-être) en s'exerçant ſur quelque matière différente. C'eſt ainſi que la converſation de nos amis nous fait oublier le travail de l'imagination à créer des choſes nouvelles ; que la lecture ſoulage l'eſprit après le fatiguant ennui qu'on n'éprouve que trop ſouvent dans la ſociété ; que la muſique par fois calme mieux nos

ſens qu'un ſilence abſolu ; & que ceux dont les facultés ſont, pour ainſi dire, anéanties par l'incertitude de quelque propoſition de métaphyſique, en peuvent trouver le remède dans une démonſtration d'Euclide.

7°. On a remarqué que quelques perſonnes rêvent beaucoup, d'autres fort peu, & d'autres même point du tout ; ce qui ne peut pas être trop bien expliqué par les différens degrés de ſanté dont jouiſſent les individus, ni par leurs diverſes manières de vivre ; quoique d'ailleurs ces particularités & d'autres ſemblables peuvent y avoir plus ou moins d'influence. Ceux qui méditent beaucoup & font peu d'exercice ſont peut-être auſſi les plus ſujets à avoir des ſonges, particulièrement s'ils ont l'imagination ardente & le ſyſtême des nerfs fort délicat ; & cette dernière circonſtance eſt une maladie qui n'eſt que trop commune aux gens de lettres. Le ſommeil de l'homme qui exerce ſes forces corporelles eſt doux & profond ; de ſorte qu'il ſe rappelle rarement ſes ſonges ; car il emploie rarement les facultés de ſon eſprit, ſes nerfs ſont ſolides,

& la ſphère de ſon imagination eſt fort bornée.

Comme la nature ne fait rien envain, n'eſt-il pas probable que les ſonges ſont plus néceſſaires à la conſtitution de certaines perſonnes, comme une récréation pour l'eſprit, qu'à celle de quelques autres? La méditation continuelle ſur les mêmes objets déſagréables eſt préjudiciable à la ſanté, & peut même être funeſte pour la raiſon. Les remèdes que les médecins ne manquent jamais de recommander contre la mélancolie, qu'on doit ſouvent attribuer à cette même cauſe, ſont les amuſemens, la ſociété des gens aimables, les voyages & les autres moyens propres à diſſiper les ſombres nuages qui offuſquent l'eſprit, en le récréant par des idées agréables, & en le forçant d'adopter une nouvelle manière de conſidérer les choſes, & d'employer avec plus d'énergie ſes facultés. Il ſe peut donc que ceux qui ſe livrent plus à la méditation que d'autres, aient auſſi plus beſoin de cet amuſement & de cette variété d'idées que nous donnent les ſonges.

Il eſt certain que les ſonges pro-

curent du ſoulagement à ceux que tourmente l'incertitude, & qui, pendant long-tems, ont réfléchi ſur des choſes attriſtantes, ou ſur quelques idées obſcures qu'ils ne peuvent débrouiller. Pour opérer un pareil effet, il n'eſt pas néceſſaire que le ſonge ſoit en lui-même agréable ou plaiſant. Des ſituations embarraſſantes, dangereuſes même, ſont, ainſi que nous l'avons déja vu, recommandées aux eſprits mélancoliques; & tout ſonge qui donne une nouvelle impulſion, même pour un tems fort limité, à l'eſprit de pareilles perſonnes, leur rendra un ſervice eſſentiel, quelqu'affligeant que puiſſe d'ailleurs être ce ſonge.

8°. L'hiſtoire ſacrée & profane nous autoriſe à croire que les ſonges ont ſervi à faire connoître les événemens futurs aux hommes; d'où les eſprits foibles inférent qu'ils ont toujours été prophétiques, & qu'il faut parconſéquent toujours les regarder comme tels. Mais rien n'eſt plus abſurde. Quoi! parce qu'anciennement il y a eu des prophêtes & des ſaints perſonnages, dois-je en conclure que je ſuis un ſaint ou un pro-

phète ? Puis-je m'imaginer que Dieu veuille me révéler les circonſtances peu intéreſſantes de ma vie quelques jours avant qu'elles doivent arriver, à cauſe qu'il lui a plu de faire connoître l'avenir, d'une manière toute merveilleuſe, à quelques perſonnes qu'il avoit choiſies pour annoncer ſes immuables décrets ? Sa bonté le porte à dérober à notre connoiſſance les événemens futurs; excepté ce qu'il eſt néceſſaire que nous en ſachions, & ce que nous ne ſaurions prévoir. Car l'homme dont l'eſprit pourroit pénétrer dans la ſuite des tems ſeroit auſſi inutile que malheureux dans ce monde. Il n'auroit plus ni activité, ni curioſité, & tout eſpoir ſeroit éteint dans ſon cœur : les malheurs dont il devroit être affligé tourmenteroient ſon ame avant qu'ils ne fuſſent arrivés, & le bonheur, dont il jouiroit par anticipation perdroit les charmes que la ſurpriſe & la nouveauté y donnent. Immobile & ſtupide, il reſteroit dans une triſte apathie, pour attendre un mal qu'il ſauroit ne pouvoir abſolument éviter, ou un bien qui ne réveilleroit en lui ni activité, ni deſir. Une huître

douée des ſens de la vue & de l'ouie ; d'un ſentiment intérieur & de la raiſon, ne ſeroit pas un être plus miſérable. Lors même que Dieu a fait prédire l'avenir par ſes prophêtes, ces prophéties ont, en général, été conçues dans des termes ſi vagues qu'il n'a pas été poſſible d'en comprendre parfaitement le ſens, qu'après qu'elles eurent été accomplies ; car ſans cela elles ſe ſeroient trouvées en contradiction avec les principes des actions humaines & avec le cours ordinaire des événemens de ce monde.

Si les ſonges ſont véritablement prophétiques, n'eſt-il pas extraordinaire qu'après l'expérience de tant de ſiècles, on n'ait pas encore trouvé un moyen raiſonnable de les expliquer ? Et ſi tous ne ſont pas propres à nous faire connoître l'avenir, mais ſeulement quelques-uns, ne doit-il pas paroître ſurprenant que toutes les eſpèces de ſonges ſoient également familiers aux bons comme aux méchans ? Car parmi chaque eſpèce de caractère, il y a des hommes ſuperſtitieux qui croient aux ſonges, & d'autres plus ſenſés qui n'y ajoutent au-

cune foi. Prétendre que les ſonges aient une origine divine, implique (ainſi qu'Ariſtote l'a fort bien obſervé) pluſieurs idées abſurdes, & entr'autres celle que ce ne ſont pas les hommes les plus ſages & les plus vertueux qui ſeuls en ont, mais que tous les individus de l'eſpèce humaine les connoiſſent également (1).

Les règles par leſquelles le vulgaire prétend interpréter les ſonges ſont trop ridicules pour en faire mention. Et, en effet, elles ſont telles que, pour ainſi dire, chaque ſonge prophétique pourroit ſervir à expliquer l'événement qu'on voudroit. Lorſqu'un ſonge & les circonſtances qui ont lieu immédiatement après ſont les mêmes, ou offrent ſeulement quelque reſſemblance, on s'imagine que ce ſonge a été deſtiné à nous avertir de ces circonſtances ; & quand il y a une différence ou contrariété totale entre nos idées pendant le ſommeil, & l'événement qui le ſuit, on en tire également la même concluſion.

La coincidence qu'il peut y avoir

(1) Ariſt. *De Divinatione per ſomnum*, *cap.* 1.

par hafard entre un ſonge & un futur contingent, n'eſt rien autre choſe que ce qu'on a lieu d'attendre de la combinaiſon des chances. Il ſeroit même véritablement étonnant ſi, conſidéré la variété infinie de nos idées pendant le ſommeil, qui toutes ont quelque rapport avec nos occupations habituelles pendant le jour, cela n'arrivoit pas quelquefois. Mais il n'y a rien de plus extraordinaire dans cette rencontre fortuite, que dans le ſens que peut offrir accidentellement le diſcours d'un imbécille, ou dans l'exactitude avec laquelle une pendule déréglée indique l'heure une ou deux fois par an. On peut remarquer la même coincidence entre la réalité & un pareil préalable, jeu de l'imagination pendant que nous ſommes éveillés; comme lorſqu'un ami, qu'on n'attendoit pas, ſe préſente à nous au moment même qu'on penſoit à lui ou qu'on en parloit: choſe ſi commune que dans pluſieurs langues on a fait un proverbe pour l'exprimer.

9°. La remarque qu'il me reſte maintenant à faire, c'eſt que nos ſonges

dépendent beaucoup de l'état de l'atmoſphère. On peut raiſonnablement préſumer que ce qui a tant de pouvoir ſur nos paſſions, doit auſſi avoir quelque influence ſur nos penſées. Car les penſées qui ſe préſentent à un eſprit occupé de quelque paſſion ſont toujours analogues à cette paſſion, & tendent à la fortifier. Or, tout le monde, à-peu-près, ſait par expérience combien un ciel pur & un beau ſoleil contribuent à remplir l'ame de joie & d'eſpérance; tandis qu'un tems ſombre & couvert produit l'inquiétude & la mélancolie. C'eſt-là ce qui a particulièrement lieu chez les perſonnes dont le ſyſtême nerveux eſt affoibli par une vie ſédentaire & de grandes méditations; & ce ſont auſſi ces perſonnes qui ſont le plus ſujettes aux ſonges pénibles, ainſi que je l'ai déja remarqué plus haut. Si l'air extérieur peut agir ſur le mouvement d'une ſubſtance auſſi lourde qu'eſt le vif argent dans le tube du baromètre, il ne faut pas être ſurpris de ce qu'il affecte ſi puiſſamment les fluides ſubtils qui circulent dans le corps humain. Et puiſque nos paſſions

& nos penſées, pendant que nous ſommes éveillés, peuvent être ſi diverſement modifiées par la conſiſtance, le défaut ou la ſurabondance de ces fluides, ainſi que par l'état des vaiſſeaux par leſquels ils paſſent, on ne doit pas s'étonner que la même choſe arrive durant le ſommeil, lorſque nos idées, affranchies du joug de la raiſon, dépendent davantage de l'impulſion matérielle de nos ſens. Quand l'atmoſphère eſt chargée de vapeurs groſſières, les perſonnes d'une complexion délicate ont, en général, des ſonges déſagréables.

Si parconſéquent nos idées peuvent, pendant que nous dormons, recevoir une forme & une couleur de quelques circonſtances actuelles; comme, par exemple, de l'état de notre ſanté en général, ou de celui de notre eſtomac & de nos fluides en particulier, de la température de l'air, de la ſuite de nos penſées durant le jour, & de la ſituation des objets extérieurs qui agiſſent ſur les organes de nos ſens; faut-il être ſurpris de la continuelle variété de nos ſonges? Et lorſqu'il y en a quelqu'un de merveil-

leux ou de déſagréable qui occupe notre eſprit, n'eſt-il pas plus raiſonnable de l'attribuer à l'une ou l'autre de ces cauſes, que de nous effrayer par l'idée abſurde qu'il y a en cela quelque choſe de ſurnaturel deſtiné à nous annoncer un prochain malheur? Combien ſouvent pendant le jour même ne s'offre-t-il pas à notre eſprit des idées dont nous ne pouvons pas rendre raiſon, & qui ſont auſſi étranges peut-être & auſſi abſurdes que celles qui forment nos ſonges?

Je me rappelle qu'après avoir fait un jour trente milles à cheval par un grand vent, j'ai paſſé une partie de la nuit ſuivante à être agité par des ſonges affreux au-delà de toute expreſſion; de manière que je jugeai à propos de me tenir éveillé le reſte de la nuit, afin de n'en plus être tourmenté. Si la ſuperſtition avoit eu quelque pouvoir ſur mon eſprit, je me ſerois imaginé ſans doute que j'étois menacé de quelque grand malheur; mais je fus perſuadé que le mauvais tems que je venois d'eſſuyer le jour précédent avoit occaſionné ces idées terribles; & j'ai depuis trouvé dans un

livre de médecine une obſervation qui juſtifie cette conjecture. Une fort petite cauſe peut empêcher la perſpiration qui eſt ſi néceſſaire à la ſanté; & lorſque cela arrive, nous ne pouvons pas nous attendre que nos ſonges ſoient auſſi tranquilles que dans d'autres tems. Il ne faut parconſéquent point nous laiſſer allarmer par un ſonge extraordinaire; car ce n'eſt probablement que le ſymptôme de quelque légère indiſpoſition du corps; & ſi cela eſt, il n'y a aucun rapport avec l'avenir, ni rien qui ſoit plus ſurnaturel que de ſe couper le doigt, ou d'avoir mal aux dents.

10°. Quant à l'opinion que quelques philoſophes ont voulu ſoutenir, que nos ſonges nous ſont inſpirés par des êtres inviſibles, je dirai ſeulement que cela me paroît fort invraiſemblable. Car, premièrement, je ne vois aucune raiſon pour croire que Dieu veuille employer « des millions de créatures ſpi» rituelles » pour remplir l'office de préſider à nos ſonges habituels. Secondement, il m'eſt impoſſible de concevoir comment ces êtres pourroient ſe trouver affectés, dans cette

opération, par l'air extérieur ou par l'état de notre ſanté, qui, comme on ſait, ont une ſi grande influence ſur nos penſées, tant lorſque nous ſommes livrés au ſommeil, que pendant que nous veillons. Et, troiſièmement, d'après ce que nous ſavons de la vivacité de notre imagination durant le jour, il n'eſt pas beſoin que nous ſuppoſions un agent étranger pour produire les différens phénomènes de nos ſonges ; puiſqu'il ſemble que l'ame poſſède elle-même des facultés ſuffiſantes pour cela. La fièvre, la mélancolie & pluſieurs autres maladies jettent un déſordre & un égarement dans les penſées d'un homme éveillé égal à celui que nous éprouvons dans nos ſonges, & peut-être même plus grand encore. Si l'on ne ſuppoſe pas que l'intervention d'êtres inviſibles ait lieu dans le premier cas, pourquoi faudroit-il y avoir recours pour le ſecond? Mais on allègue que pendant le ſommeil l'ame eſt purement paſſive, & ſe trouve le jouet des viſions dont elle voudroit s'affranchir s'il étoit en ſon pouvoir. Et l'on pourroit répondre ce

qui n'eſt pas moins vrai, ſavoir, que les perſonnes livrées à l'inquiétude & à la mélancolie n'éprouvent que trop ſouvent, que leur ame eſt également paſſive pendant qu'elles veillent, puiſqu'elles ſont alors de même tourmentées par des idées affligeantes, dont tout le pouvoir de leur raiſon, tous les efforts de leur volonté, & toutes les exhortations de leurs amis ne peuvent les délivrer.

Concluons. Peut-on douter un moment que la divine Providence veille à notre bonheur, & que ſouvent (ſans que nous ſachions combien de fois cela arrive) elle prend ſoin de notre conſervation. Ce ſeroit donc une préſomption de notre part, que de vouloir affirmer que nous ne recevons jamais en ſonge d'avertiſſement ſurnaturel ſur ce qui doit nous arriver. L'objet de ces réflexions n'eſt pas de contredire ce qui ſemble prouvé par des expériences authentiques ou par des faits hiſtoriques ; mais ſeulement de montrer que les ſonges peuvent être produits par une infinité de cauſes qui n'ont rien de ſur-humain en elles ; & que, malgré que nous n'ayons pas

des notions bien exactes ſur la nature merveilleuſe de cette eſpèce de perception, nous en ſavons néanmoins aſſez pour être convaincus qu'elles ne ſont ni inutiles, ni ſuperflues; mais qu'elles peuvent, au contraire, contribuer à quelque deſſein d'une grande importance, tant pour le bien être de notre ame, que pour celui de notre corps (1). J.

---

(1) Cette ſage réflexion de M. Beattie s'accorde parfaitement avec le ſentiment de Themiſtius, philoſophe grec & orateur du quatrième ſiècle. « Les ſonges, a-t-il dit, ſont une ſorte de » devination à laquelle il ne faut ni réſiſter opi» niâtrement, ni croire avec trop de légèreté ». *Note du Traducteur.*

DISCOURS

DISCOURS

SUR CE PASSAGE D'HORACE:

Nec quarta loqui persona laboret.
(*Ad Pisones*, *v.* 192)

PAR M. L'ABBÉ E. Q. VISCONTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SI la ſupérioté des anciens dans la recherche de ce qui a le vrai & l'utile pour objet n'eſt pas encore reconnue, on ne peut certainement pas leur conteſter cette prérogative dans les connoiſſances & les principes qui conduiſent au beau en tous genres; & c'eſt-là une juſtice qu'on leur a même rendue depuis long-tems, ſans que perſonne ait oſé former quelque doute à cet égard; tant par rapport aux arts qui tiennent au deſſin, que relativement à la muſique, à l'éloquence & à la poéſie. Voilà pourquoi les plus habiles littérateurs ont, de tous les tems, employé avec le plus grand reſpect les ouvrages des anciens, & ſe ſont ſoigneuſement gardés de les

ſoumettre inconſidéremment à la cenſure, quand ils ont cru y trouver quelque défaut ou quelqu'incorrection; toujours portés à douter ſi ce qui leur paroiſſoit digne de blâme n'étoit pas un de ces artifices, inconnus aux modernes, qui ſervoient à conſtituer la perfection de l'enſemble de l'ouvrage & à le rendre un chef-d'œuvre. Peu ſatisfaits de nous avoir laiſſé des exemples inimitables, & qui approchent de la perfection idéale; les anciens nous ont donné auſſi d'excellens préceptes & de règles certaines ſur l'art de la parole, auxquels l'eſprit philoſophique de ces derniers tems n'a rien trouvé à critiquer, ni à ajouter; de ſorte que pour produire les plus merveilleux effets, ils ne demandent qu'à être bien connus & mis habillement en œuvre. Il n'y a point de principes raffinés enſeignés par les nouveaux philoſophes, point d'inventions heureuſes produites par les auteurs claſſiques modernes, point d'obſervations judicieuſes faites par nos laborieux critiques, qu'on ne trouve dans les livres des anciens, ou que du moins on ne puiſſe en déduire,

ou dont enfin ces livres n'offrent quelques beaux exemples. Les ouvrages d'Ariſtote, de Denis d'Halicarnaſſe, de Longin, de Cicéron, d'Horace & de Quintilien, ſeront toujours des ſources inépuiſables du beau, & des guides ſurs pour apprendre à en trouver des modèles chez les Grecs & chez les Romains. Mais le poëte dont les préceptes ſont les plus admirables & les plus utiles, c'eſt, ſans contredit Horace, dont *l'Epître aux Piſons* porte, à cauſe de ces qualités, le titre d'*Art Poëtique*, & contient auſſi véritablement des principes lumineux & de ſages réflexions, exprimés avec cette noble ſimplicité & cette mâle vigueur, qui mettent le poëte ſublime au rang des grands philoſophes. On diroit que la nature, la vérité & la raiſon lui ont inſpiré les ſages maximes dont ce petit poëme eſt parſemé. Il y a néanmoins des gens qui penſent, qu'Horace a quelquefois enſeigné comme règles de l'art, ce qui en effet n'étoit que de caprice & de mode, & que juſqu'à-préſent on n'a pas eu d'autre raiſon pour les ſuivre, que celle qu'elles ont été preſcrites par ce

poëte. C'eſt ainſi, qu'en s'écartant de quelques-uns de ſes préceptes, il y a eu des écrivains qui ſe ſont flattés néanmoins de pouvoir bien faire, & même de faire mieux que s'ils s'étoient tenus ſtrictement à ſes principes. Ils ont même accuſé de pédanterie ceux qui ont oſé leur en faire le reproche, & ont regardé comme un enthouſiaſme ridicule l'implicite déférence que nos meilleurs littérateurs ont montrée pour les règles établies par les anciens.

Si parmi ces lois, il y en a une qui doive paroître plus fondée ſur l'uſage que ſur la raiſon, c'eſt certainement celle qui regarde la poéſie dramatique, & qu'Horace preſcrit dans cet hémiſtiche : *Nec quarta loqui perſona laboret.* Le célébre Métaſtaſe (1), penſe que ce précepte a été ſimplement dicté par les comédiens pour leur commodité; & Dacier (2) obſerve même, que les mo-

(1) Dans ſes remarques ſur *l'Art Poëtique* d'Horace.

(2) Dacier dans ſes notes ſur ce vers, où il s'appuye ſur le ſentiment de Scaliger, lequel

dernes s'en ſont écartés avec un heureux ſuccès. Et ſi, après la naiſſance des lettres, quelque auteur tragique a ſcrupuleuſement obſervé cette loi, on a regardé cette peine comme gratuite & perdue (1).

Il me ſemble cependant que ce n'eſt qu'après une diſcuſſion bien exacte, qu'on auroit dû rejetter une règle que le poëte de Venôſe a jugé digne de tenir place parmi ſes préceptes. Que ſi du premier moment on n'apperçoit pas la connexion qu'une règle peut avoir avec les autres principes que dicte la ſaine raiſon, je penſe qu'on doit l'attribuer à ce qu'on n'en a pas examiné d'une manière aſſez attentive l'importance & les conſéquences, ni ſaiſi le ſens dans toute

---

affirme que *nulla religio eſt*, de faire paroître quatre acteurs dans la même ſcène. Mais c'eſt mal-à-propos qu'on ſe ſert ici de l'autorité de Scaliger, qui, dans cet endroit, parle de la ſcène comique & non pas de la ſcène tragique. Voyez ſes *Poetices*, *Lib. III*, *cap.* 96.

(1) Voyez le *Rutzvanſcad Act. I*, *Sc. IV.* — *Rutzvanſcad le jeune* eſt une parodie italienne, d'une tragédie dans la même langue, intitulée *Uliſſe le jeune*, de Lazzarini. On peut conſulter ſur ces deux pièces les *Obſervations ſur la Comédie* de Louis Riccoboni, *page* 309, *ſeq. Note du Traducteur.*

même ſcène ; mais le chœur, qui, pendant les intermèdes, tenoit lieu d'acteur, formoit ſouvent le quatrième perſonnage. Il n'y a peut-être point de tragédie de Sophocle, ni d'Euripide, dont les ſcènes pathétiques & intéreſſantes ne ſoient compoſées de quatre interlocuteurs, en y comprenant, comme quatrième perſonnage le chœur, qui, ſuivant qu'Horace le fait entendre, *Actoris partes officiumque virile défendit*, & dont l'office étoit de remplir les vuides qui, dans nos bonnes tragédies modernes, le ſont par les acteurs ſecondaires qu'on appelle confidens. Voilà pourquoi l'Euripide françois, le ſenſible Racine, cet élève chéri des Muſes, cet admirable imitateur des Grecs, a preſque toujours évité de mettre à la fois quatre acteurs ſur la ſcène ; mais non pas quand il y en a un ou deux qui rempliſſent le rôle de perſonnage ſecondaire ; parce qu'il a cru ſans doute qu'ils pouvoient tenir lieu du chœur des tragédies grecques ; & par conſéquent, il ne s'écartoit pas par-là de leur exemple. Diomède, en diſant, *Dramata vero tres perſonæ ſolæ agunt*,

a certainement voulu parler des perſonnages que les Grecs appelloient proprement *hypocrites*, mot qu'on a ſouvent traduit en latin par *perſonæ*, & qui étoit le nom qu'on donnoit ſeulement aux acteurs qui n'étoient pas compris dans le chœur. De ſorte que ſi l'on vouloit faire uſage de cette règle, ſuivant le ſens du paſſage d'Horace, on verroit que c'eſt plutôt le cinquième que le quatrième acteur qu'il faut exclure de la ſcène.

D'autres plus ſages interprêtes du précepte de notre poëte, pour ne pas contrevenir à la pratique des Grecs, & en même tems, pour ne pas admettre qu'il y eſt queſtion d'un cinquième interlocuteur, qu'on a rarement employé à ce qu'il ſemble, ou dont on ne trouve du moins point d'exemple dans les pièces de théâtre qui nous reſtent des anciens, ont penſé que dans ce nombre étoit compris les perſonnages que repréſentoit le chœur, que l'hémiſtiche d'Horace n'exclut pas tout-à-fait de la ſcène, mais dont il veut ſeulement modérer le débit; de manière que lorſqu'il ſe trouve quatre interlocuteurs ſur la

ſcène, il y en a toujours un dont le rôle ſe réduit à fort peu de choſe & qui ſe mêle rarement du diſcours. C'eſt ainſi qu'il paroît que le chœur des Grecs ſe bornoit uniquement à dire quelques vers ſententieux à la fin du diſcours paſſionné des trois acteurs; dont on trouve ſur-tout un fort bel exemple dans la ſcène d'*Hécube* (1). Ulyſſe arrache la jeune Polyxène des bras de ſa mère, tandis qu'Hécube ſuppliante cherche à porter à la compaſſion le héros grec, qui tâche de demeurer inflexible, & tandis que Polyxène s'encourage elle-même à ſubir la mort; car, pendant ce tems-là, le chœur ſe plaint de la dureté du deſtin, & de la triſte ſervitude des dames troyennes, ou admire le courage de la jeune Polyxène. Dacier, qui prétend que c'eſt l'abbé d'Aubignac qui le premier à fait l'interprétation en queſtion, ne ſe rappelloit pas ſans doute, dans ce moment, qu'il l'avoit lue dans Acrone, ancien ſcoliaſte d'Horace, qui a même remarqué que cet

(1) Tragédie d'Euripide.

hémiſtiche, *Nec quarta loqui perſona laboret*, pris dans le ſens qui lui eſt propre, ne condamne pas tant le quatrième perſonnage à un ſilence abſolu, qu'il ne tend à modérer une ſtérile abondance de paroles dans le rôle dont il peut être chargé (1).

Cette opinion paroîtroit peut-être la plus vraiſemblable, ſi la clarté du dialogue ne devoit pas être obſervée dans toutes les ſcènes, & s'il ne falloit pas éviter une faſtidieuſe rédondance, lors même qu'on employe un plus petit nombre d'acteurs. Il y a une grande différence entre vouloir que les interlocuteurs ne ſe livrent point dans le diſcours à une trop grande volubilité de langue, & qu'ils ſe conforment à la vérité & évitent l'ennui aux ſpectateurs, en bornant leur dialogue à une longueur raiſonnable, ainſi que cela eſt néceſſaire dans toutes les ſcènes, & prétendre qu'il n'y ait que quatre perſonnages parlans. Les rôles des acteurs doivent avoir plus ou moins d'étendue dans

(1) *Non dixit taceat, ſed non loquendo laboret.*

la même ſcène, ſuivant le degré d'intérêt qu'ils prennent à ce qui s'y paſſe, ainſi que ſuivant leur rang, leur caractère, les différentes ſituations où ils ſe trouvent & les diverſes paſſions qui les animent. En outre, il faut que les perſonnages inférieurs n'occupent pas long-tems les ſpectateurs ni d'eux-mêmes, ni des affaires des autres, ſi ce n'eſt lorſqu'ils viennent faire la narration ou le récit de quelque grand événement, que les anciens mettoient dans la bouche des meſſagers ; parce que la trop vaſte capacité des théâtres, & l'embarras que cauſoient les maſques & les cothurnes, rendoient difficile l'exécution de certains coups de théâtre dont les modernes ſont ſi grands partiſans. Mais lorſque la ſcène demande que les quatre acteurs y ſoient tous animés à-peu-près d'un égal intérêt, & qu'aucun d'eux n'ait un long diſcours à tenir, je ne vois pas par quel motif il faudra que le quatrième ait moins à dire que les trois autres. En effet, voudroit-on blâmer Racine de ce que dans l'admirable ſcène d'*Athalie*, où cette reine interroge le jeune Joad,

pour connoître les principes qu'on lui a inculqués, il n'y ait pas un des quatre interlocuteurs qui parle beaucoup moins que les trois autres?

Si dans les tragédies grecques le chœur, qui y tient lieu d'un quatrième interlocuteur, parle fort peu, il faut l'attribuer à ce qu'il ne peut jamais repréſenter un des principaux perſonnages de la tragédie.

D'ailleurs, je penſe que cette ſobriété du diſcours d'un quatrième acteur, quand il ſe trouve en ſcène avec trois autres, loin d'être le ſens ſtrict de la règle d'Horace, n'en eſt, au contraire, que la conſéquence; à cauſe que, par un principe utile & lumineux, il exclut non-ſeulement de la même ſcène quatre principaux acteurs; mais il défend auſſi expreſſément de les faire trouver enſemble dans une même pièce de théâtre, comme contraire à l'intérêt général; de ſorte que par ces paroles : *Nec quarta loqui perſona laboret*, il a voulu enſeigner qu'outre le *protagoniſte* ou le héros de la pièce, il ne doit y avoir dans une bonne tragédie que deux autres perſonnages, qui partagent avec lui le

principal intérêt, & qui parconſéquent fixent l'attention des ſpectateurs.

Je ne puis comprendre ſur quoi les commentateurs de ce paſſage d'Horace ſe fondent pour reſtreindre une règle ſi générale au ſeul cas où il ſe trouve quatre acteurs enſemble ſur la ſcène. L'enchaînement de ſon diſcours, loin de venir à l'appui de cette interprétation, indique toute autre choſe. Horace, après avoir averti de ne point employer des moyens ſurnaturels pour dénouer l'intrigue, *Nec Deus interſit, niſi dignus vindice nodus inciderit*, (précepte qui regarde l'eſſence même du drame & non les incidens), ajoute une autre règle qui a pour objet ſon enſemble, ſavoir, que le quatrième perſonnage d'une tragédie doit offrir moins d'intérêt que les trois premiers : *Nec quarta loqui perſona laboret.* Il n'indique en aucune manière que cela doive être entendu ſeulement des ſcènes où il y a plus de trois acteurs à la fois ; & il n'y ajoute aucune exception, ni aucune reſtriction ; ce que, ſuivant l'exactitude accoutumée de ſon ſtyle, il n'auroit pas manqué de faire, ſi

par le vers en queſtion, il n'avoit pas voulu inculquer un principe plus grand, plus général, celui de ne partager le principal intérêt de l'action qu'entre les trois premiers perſonnages de la pièce.

La preuve que c'eſt dans le ſens que je viens de le dire, qu'il faut entendre le précepte d'Horace, ſe trouve dans un endroit de la *Poëtique* d'Ariſtote qui eſt un peu obſcur, parce qu'il n'a pas voulu citer des exemples dans les tragédies grecques & dans l'hiſtoire du théâtre des Grecs, par leſquels il auroit jetté un jour lumineux ſur cette matière (1). Notre

(1) Ariſtote, *Poëtique IV*, où il eſt dit : « La « tragédie, après beaucoup de changemens, ſe » repoſa quand elle eut tout ce qui lui étoit propre. » Eſchyle fut le premier qui mit deux acteurs ſur » la ſcène ; car il n'y en avoit qu'un avant lui ; il di- » minua les chants du chœur & inventa l'idée du prin- » cipal perſonnage. Sophocle ajouta un troiſième ac- » teur aux deux d'Eſchyle, & orna la ſcène de belles « décorations ». Diogène Laërce, remarque la même choſe dans la vie de Platon, où il dit, que la tragédie fut parfaite lorſqu'on y eut ajouté ce troiſième acteur. Suidas, (Σοφοκλῆς), répète la même choſe ; ainſi que l'auteur grammairien de la vie de Sophocle, qui ſe trouve ordinairement jointe à ſes tragédies. Cela démontre que ce ſentiment n'étoit pas particulier à Ariſtote, mais que tous les Grecs penſoient la même choſe ſur ce ſujet.

philoſophe dit, qu'Eſchyle fut le premier qui introduiſit un ſecond acteur, & qui diſtingua le protagoniſte, que Sophocle y en ajouta un troiſième, & que par-là la tragédie reçut toute ſa ſplendeur & ſa dernière perfection.

La première ſignification que ce paſſage d'Ariſtote ſemble préſenter, touchant le nombre des interlocuteurs dans les tragédies grecques, ſe trouve bientôt détruite par la lecture de ces tragédies mêmes. Dans celles d'Eſchyle il paroît juſqu'à ſix, & dans celles de Sophocle juſqu'à huit perſonnages. Les ſavans s'accordent à dire, qu'Eſchyle fut le premier qui introduiſit le dialogue dans la tragédie, c'eſt-à-dire, qui fit parler enſemble deux acteurs; & que c'eſt Sophocle qui remplit enſuite la ſcène de trois interlocuteurs à la fois (1). Cette explication qui eſt plus ſavante que la précédente, n'eſt cependant pas meilleure. Selon moi, Eſchyle ne fut pas le premier qui employa le dialogue au théâtre,

(1) Le Quadrio eſt de cette opinion, qui paroît la plus générale.

ni Sophocle le premier qui mit ensemble trois perſonnages en ſcène. L'invention du dialogue, ſans lequel il ne peut y avoir de véritable tragédie, a été antérieure à Eſchyle; ſans quoi Horace, qui, dans ſon *Art Poëtique*, fait mention de toutes les nouveautés dont l'art dramatique eſt redevable à Eſchyle, n'auroit pas manqué de parler de la principale & de la plus intéreſſante de toutes.

Poſt hunc, (dit-il), *perſonæ pallæque repertor honeſtæ,*
Æſchylus & modicis inſtravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.

Il ne me paroît pas qu'il puiſſe entrer dans la tête d'un homme ſenſé qu'Horace, qui a voulu faire connoître tous les changemens introduits par Eſchyle dans la tragédie, & qui s'eſt reſſouvenu même des maſques, des robes traînantes & du cothurne, ait pu oublier l'heureuſe invention du dialogue.

Et, véritablement, ſi Eſchyle eût été le premier à introduire le dialogue dans la tragédie, il n'y auroit probablement

problablement pas employé en un ſi court eſpace de tems un auſſi grand nombre de perſonnages ; car peu ſatisfait de mettre enſemble deux acteurs ſur la ſcène, il en fait paroître juſqu'à trois à la fois ; ce qui néanmoins, ſuivant l'explication citée plus haut d'un paſſage d'Ariſtote, devroit être regardé comme une invention poſtérieure de Sophocle. Cependant dans les *Cæphores* d'Eſchyle, Clytemneſtre, Oreſte & Electre ſe trouvent dans le même tems ſur la ſcène & s'entretiennent enſemble ; & dans le *Mennon*, tragédie perdue du même auteur, il y avoit, ſuivant le rapport de Pollux, juſqu'à quatre acteurs parlans dans le même dialogue, ſans compter le chœur (1). Peut-être même pourroit-on citer un plus grand nombre d'exemples de cette nature, ſi nous n'étions pas privés de la plus conſidérable partie des tragédies de cet auteur.

Si donc Eſchyle a connu la ſcène à trois & même à quatre interlocuteurs,

(1) Julius Pollux, *Onomaſt. Lib. V. cap.* 15, ſuivant les corrections des commentateurs dans l'édition de Kuhnius.

comment ſe fait-il qu'Ariſtote attribue l'honneur de cette invention à Sophocle ? Quiconque voudra expliquer de cette manière le paſſage de ce philoſophe dont il eſt ici queſtion, ne pourra certainement pas ſe tirer d'embarras ; d'autant plus que cette interprétation n'eſt pas conforme au ſens grammatical des paroles ; car c'eſt toute autre choſe de joindre à la tragédie un ſecond & un troiſième acteur, ou d'y introduire le dialogue à deux & à trois perſonnages.

Il y en a qui ont cru éviter la force de cette objection, en prétendant qu'il n'y avoit que trois acteurs pour réciter les tragédies de Sophocle, & tout au plus deux pour celles d'Eſchyle, qui, en changeant adroitement de coſtume & de maſque, paroiſſoient tantôt vêtus en homme & tantôt en femme, tantôt ſous la pourpre des rois, & tantôt ſous les haillons d'un mendiant, tantôt ſous la figure d'un vieux devin & tantôt ſous les traits d'un jeune héros (1). Il ne ſemble guère poſſible que cette

(1) C'étoit-là le ſentiment de pluſieurs commentateurs d'Horace, que Lambinus a critiqués

opinion haſardée ait été reçue des perſonnes qui avoient quelque connoiſſance du théâtre des Grecs & de l'hiſtoire d'Athènes. Comment auroit-il été poſſible que, dans l'*Antigone* de Sophocle, le vieux meſſager ſe fût montré un moment après ſous la figure d'Iſmène ? Le tems auroit abſolument manqué pour faire une pareille métamorphoſe. Comment peut-on ſuppoſer avec quelque probabilité, que, dans *Œdipe à Colonne*, l'étranger à peine ſorti ſoit revenu ſur-le-champ ſous la figure d'Antigone; & qu'à ſon tour celle-ci traînée hors de la ſcène, ait reparu immédiatement après ſous les habits de Théſée ? Et quand même ces rapides changemens de coſtume auroient pu avoir lieu, ſeroit-il raiſonnable de vouloir perſuader que le peuple ſpirituel & voluptueux d'Athènes, accoutumé à épuiſer en ſpectacles les revenus de l'état, deſtinés à être le nerf de la guerre & le bouclier de la liberté publique (1); que ce peuple, dis-je, accoutumé à voir les chœurs de ſes drames

(1) Ces malheurs ſont aſſez connus par l'hiſtoire des orateurs grecs.

compoſés de cinquante chanteurs, auroit voulu ſe prêter à l'économie, auſſi modique que ridicule, de n'avoir qu'un ſeul acteur pour jouer tous les rôles? Une conjecture ſi peu vraiſemblable ne mérite pas que je m'arrête plus long-tems à la combattre. J'obſerverai ſeulement, qu'Horace auroit bien pu s'épargner la peine d'avertir de ne pas faire parler quatre acteurs dans la même ſcène, ſi réellement il ne s'en étoit trouvé enſemble que trois à la fois.

Il faut donc croire qu'en bornant le nombre des acteurs à trois, Ariſtote a voulu parler des trois principaux; & cette manière de s'exprimer n'eſt pas tout-à-fait impropre, puiſque le mot grec *hypocrites* ne ſervoit pas, ſuivant ſon étymologie, à indiquer quelque acteur en particulier, mais ſeulement, en général, ceux qui ne chantoient jamais dans les chœurs (1). Nous ſavons auſſi par Pollux, que les acteurs qui rempliſſoient les der-

(1) Voyez le Lexicon d'Eſichius, aux mots Ὑποκρίνεσθαι, & Ὑποκριτὴς, & l'on trouvera que ces noms ont été donnés à ces acteurs, à cauſe qu'ils répondoient au chœur: διὰ τὸ ὑποκρίνεσθαι.

niers rôles de l'action dramatique ſe prenoient parmi les chanteurs du chœur même, où ils rentroient enſuite après avoir changé de maſque & d'habits, quand ils avoient fini de jouer le petit emploi dont ils avoient été chargés (1). Parconſéquent, lorſqu'Ariſtote dit, que la perfection de la tragédie conſiſte à n'avoir que trois acteurs ; il ne veut rien enſeigner d'autre, ſinon qu'il ne falloit pour cela que trois premiers perſonnages dans une pièce.

Tout concourt à faire croire que cette hypothèſe eſt la meilleure. Ariſtote lui-même la confirme, quand il remarque qu'Eſchyle, en introduiſant un ſecond acteur ou principal perſonnage, fut attentif à le bien diſtinguer du *protagoniſte* ; & les lexicographes grecs le prouvent également, quand ils ſe ſervent des termes de *deuteragoniſte* & *tritagoniſte* (2) ; c'eſt-à-dire, *ſecond* & *troiſième acteur* (3).

(1) Julius Pollux, *Onomaſt. Lib. IV*, *cap.* 15, où il parle du παραχορήγημα. Scaliger, *Poet. I*, *cap. 9.*

(2) Suidas, Δευτεραγωνιστὴς & Τριταγωνιστής.

(3) Cicéron indique auſſi ceſte diſtinction, lorſ-

Enfin, on ſera parfaitement convaincu de la juſteſſe de cette idée, par la lecture des tragédies grecques, par la pratique des modernes qui ont chauſſé avec honneur le cothurne, ainſi que par la ſaine raiſon même.

Qu'on liſe Eſchyle, on trouvera outre le *protagoniſte* un ſecond acteur, qui partage & qui, en même tems, augmente l'intérêt de la tragédie : Promethée & Jo ; Electre & Oreſte ; Atoſſe & Xerxes ; Agamemnon & Clytemneſtre. Sophocle a toujours employé un *tritagoniſte* ou troiſième principal perſonnage : Ajax, Ulyſſe & Tecmeſſe dans ſon *Ajax* ; Philoctète, Ulyſſe & Néoptoleme dans ſon *Philoctète* ; Antigone, Hémon &

---

qu'il dit : « Que ſouvent entre les acteurs grecs, celui » qui fait le ſecond ou le troiſième perſonnage, » quoiqu'il ait la voix plus forte que le premier, » la modère & la tient plus baſſe, pour ne pas » paroître à ſon déſavantage ». Porphyre a remarqué de même, « Que les *tritagoniſtes* agiſſoient » toujours avec beaucoup de modération ». On ſait auſſi que Démoſthene dit : « Faire le troi- » ſième diſcours », pour ſignifier le troiſième perſonnage ; & que, par injure, il a donné à Æſchyne le nom de *tritagoniſte*, pour faire connoître qu'il avoit été hiſtrion, & jouant ſeulement le troiſième perſonnage. *Note du Traducteur.*

Créon dans ſon *Antigone*; Electre, Oreſte & Clytemneſtre dans ſon *Electre*; OEdipe, Jocaſte & Créon dans ſon *Œdipe Roi*; OEdipe, Antigone & Théſée dans ſon *Œdipe à Colonne*; Hercule, Déjanire & Lychas dans ſes *Trachiniennes*, ſont les trois acteurs qui dans chacune de ces tragédies ſont diſtingués de tous les autres, & qui véritablement compoſent tout le fond de ces pièces. Je ne ferai pas la même énumération des principaux perſonnages des tragédies d'Euripide; j'obſerverai ſeulement, que ce poëte s'eſt ſouvent contenté, à l'imitation d'Eſchyle, de deux *agoniſtes*; ce qui fait que ſes drames paroiſſent plus ſimples que ceux de Sophocle, quoiqu'ils offrent quelquefois plus d'intérêt & de paſſion. Qu'on ne m'objecte point que ſi cela eſt en effet ainſi, il étoit inutile qu'Horace enſeignât un précepte contre lequel perſonne ne péchoit; car comment pourroit-on prouver cette aſſertion, puiſque nous avons perdu tous les poëtes tragiques latins, & même un grand nombre des grecs, qui avoient paru avant Horace? Peut-être que le deſir de

mieux faire, à porté les poëtes poſtérieurs à augmenter le nombre des premiers acteurs ; & il ſe pourroit auſſi qu'en outre-paſſant la bonne règle, les auteurs aient mérité l'approbation du peuple d'Athènes, qui étoit peuple comme par-tout ailleurs. Pauſanias nous apprend, que les veſtibules du théâtre d'Athènes étoient remplis de ſtatues de poëtes médiocres & obſcurs (1), qui avoient partagé l'honneur de la couronne de lierre avec les Sophocle & les Euripide. Tant eſt peu ſolide & peu flatteur le jugement de la tourbe des prétendus connoiſſeurs, qui s'arrogent le titre de public, & qui jugent plutôt d'après les caprices éphémères de la mode, que d'après les principes de la nature & de la raiſon. Quelques-uns de ces poëtes grecs & des latins, leurs imitateurs,

(1) Pauſanias, *Livre I*, *chap.* 21. Suivant la traduction de l'abbé Gedoyn, ce n'étoient pas les veſtibules qui ſe trouvoient ornés des *portraits* (& non pas des *ſtatues*) de ces poëtes tragiques & comiques, pour la plupart obſcurs ; mais c'étoit le théâtre même qu'on en avoit décoré. Plus bas cependant, on diroit que ces portraits étoient peints ſur une muraille, nommée auſtrale, qui joignoit le théâtre à la citadelle. *Note du Traducteur.*

auront enſuite joint un quatrième *agoniſte* aux trois premiers, dans l'idée de donner par-là une nouvelle dignité & un nouvel intérêt à la tragédie, dont véritablement, ils n'ont fait qu'affoiblir l'action, en partageant ainſi l'attention des ſpectateurs; & ont parconſéquent détruit tout l'effet que doit avoir le principal rôle de la pièce. Nous avons vu, par exemple, qu'un poëte italien, qui poſſède des talens ſupérieurs, nous a donné des tragédies pleines de traits ſublimes, mais ſans repos, ſans clair-obſcur, de manière que les beaux endroits, ſur-tout de quelques-unes de ces pièces, ſe trouvent privés d'intérêt; & cela pour avoir joint Argie à Antigone, Créon à Hémon; ou pour avoir mis le rôle d'Egiſte de pair avec celui d'Electre, & celui de Clytemneſtre avec celui d'Oreſte; ou en préſentant, pour ainſi dire, ſous le même point de vue Etéocle & Polynice, Jocaſte & Créon, &c. C'eſt à de pareils poëtes qu'Ariſtote donne l'avis, que c'eſt par le troiſième *agoniſte* que la tragédie a atteint ſa plus haute perfection; c'eſt à eux qu'Horace

adreſſe ſon fameux hémiſtiche : *Nec quarta loqui perſona laboret.*

Cependant cette règle eſſentielle n'a pas été oubliée par les bons poëtes tragiques modernes ; & s'ils n'ont point appris à la connoître dans Ariſtote & dans Horace, ils en ont été inſtruits par la ſaine raiſon, le bon goût & le beſoin d'unité & d'intérêt. Le *protagoniſte* ou le héros de la pièce, n'a jamais qu'un ſeul perſonnage qui l'aime & qui lui prête du ſecours, & un autre qui le contrarie dans ſes projets & qui le conduit à ſa perte. Il ſeroit difficile de mettre de l'enſemble dans une tragédie ſans ces deux interlocuteurs ſecondaires, dont l'intérêt qu'on peut leur donner rejaillit ſur l'action principale & ſur le *protagoniſte* même ; de ſorte que toutes les fois que le rôle de ces deux perſonnes ſera de peu d'importance, la marche de la pièce, en général, ſera foible & languiſſante, & l'on aura de la peine à développer avec énergie la paſſion du principal acteur. La foibleſſe du rôle de Ptolémée, dans la tragédie de *Pompée*, de Corneille, rend cette pièce froide malgré la

beauté & la richeſſe de ſa verſification. Mais tout eſt perdu, quand il s'y joint un quatrième perſonnage. Corneille même n'en a pas introduit plus de trois dans ſes bonnes tragédies. Rodrigue, Chymène & Diegue dans le *Cid;* Cinna, Emilie & Auguſte dans *Cinna ;* Polieucte, Pauline & Félix dans *Polieucte*, ſont les trois *agoniſtes* de ces pièces. *Les Horaces*, où il y en a quatre, produit moins d'effet. Racine a obſervé le même précepte dans toutes ſes tragédies : Iphigénie, Agamemnon & Achille dans ſon *Iphigénie;* Andromaque, Pirrhus & Hermione dans ſon *Andromaque ;* Mithridate, Monime & Xipharès dans ſon *Mithridate ;* Titus, Berenice & Antiochus dans ſa *Berenice ;* Britannicus, Néron & Agrippine dans ſon *Britannicus*; Bajazet, Roxane & Atalide dans ſon *Bajazet ;* Phèdre, Hyppolite & Théſée dans ſa *Phèdre*, ſont les trois premiers perſonnages ; *La Thébaïde, ou les Frères Ennemis* eſt une pièce moins parfaite & moins intéreſſante, à cauſe qu'il y a un plus grand nombre de principaux interlocuteurs. Enfin, le dernier poëte tragique françois ne

s'eſt pas non plus écarté de cette utile règle, comme il ſeroit facile de le prouver, en faiſant l'énumération de ſes ſublimes productions dans ce genre; & ſi Crébillon, ſon rival, n'a pas ſuivi en cela tout-à-fait ſon exemple, il faut convenir auſſi que ſes tragédies ne méritent pas d'être imitées, quoique admirables d'ailleurs par la beauté & l'énergie de caractère qui y règnent. Maffei n'a pas manqué de bien diſtinguer les trois premiers acteurs de ſa belle *Mérope*, par les rôles de Mérope, de Polifonte & de Cresfonte. Je pourrois aux exemples que je viens de citer en joindre une infinité d'autres, des poëtes de toutes les nations & de tous les tems, ſi avant de finir ce diſcours, je ne voulois pas arrêter un moment votre attention ſur un ſeul d'entr'eux, de qui les ſurprenantes beautés méritent une admiration univerſelle & ſincère. Shakeſpeare, ce fils de l'imagination, ſuivant l'expreſſion de Milton, qui a marché de pair avec les plus grands poëtes dramatiques connus, en mépriſant toutes les règles & en ne prenant perſonne pour modèle, n'a cependant

pas contrevenu à cette loi dans ſes meilleurs ouvrages. Il tranſporte, à la vérité, ſes acteurs de Véniſe dans l'île de Cypre, de Rome dans la Theſſalie; mais on ne trouve point d'autre acteur principal dans ſa tragédie intitulée *Le Maure de Véniſe*, qu'Otello, Diſdemona & Jago; ainſi que Hamlet, ſa mère & le roi ſont les trois *agoniſtes* dans *Hamlet*; Céſar, Antoine & Brutus dans *Céſar*; Proſpère, ſa fille & le duc dans *La Tempête*. Je ne parlerai pas des autres pièces dramatiques de cet auteur, pour éviter d'être trop prolixe. Je ne penſe pas, en faiſant ainſi l'éloge de Shakeſpeare, contredire ce que j'ai avancé plus haut ſur le mérite des anciens & ſur les exemples des Grecs à obſerver & à imiter; car celui qui calque ſes ouvrages ſur la nature ne peut être fort éloigné des originaux de l'antiquité. Si Shakeſpeare a mieux ſu remplir, que tout autre écrivain, ce précepte fécond d'Horace: *Reſpicere exemplar vitæ morumque*, l'obſervation ſeule de ce principe ſublime a produit cette admirable imitation de la nature, qui le diſtingue de la foule des modernes, & qui,

jointe à l'élévation, à l'étendue & à l'énergie de ſon imagination extraordinaire, ſert à couvrir toutes ſes irrégularités & tous ſes défauts. Les traits ſublimes ſont auſſi communs dans ſes ouvrages, que rares dans ceux des autres écrivains; de ſorte que l'ame du lecteur ou du ſpectateur ſe trouve dans une émotion continuelle. Tantôt ſimple & tantôt fleuri, tantôt foible & tantôt énergique, tantôt recherché & tantôt négligé avec art, il charme & ravit par l'admirable variété de ſon ſtyle, par les caractères & les incidens de ſes pièces, par des ſituations neuves, par l'élévation & la nobeſſe des idées & des expreſſions; de ſorte qu'il captive également l'oreille, le cœur, l'imagination & l'eſprit. L'unité qu'il s'eſt propoſé de conſerver, n'eſt pas celle dont parlent communément les écrivains qui ont traité de la poéſie dramatique. Shakeſpeare a donc pris le précepte : *Simplex dumtaxat & unum*, dans un autre ſens. L'unique but de ſes pièces de théâtre, c'eſt le développement du caractère du *protagoniſte*; & un homme doué d'un ſentiment auſſi exquis que le ſien, n'ignoroit pas qu'il y pou-

voit parvenir par le moyen de deux autres principaux perſonnages, & qu'un plus grand nombre ne fait que diviſer l'action, & en affoiblit par-conſéquent l'intérêt, en le répandant ſur trop d'objets à la fois. On peut donc dire que le tragique anglois a obſervé, dans le ſens que nous y attachons, la règle d'Horace qui a fait l'objet de ce diſcours.

J.

IDÉES
SUR
LE GESTE
ET L'ACTION THÉATRALE;

PAR M. J. J. ENGEL,
De l'Académie Royale des Sciences de Berlin, &c.

Fictâ voluptatis causâ sint proxima veris.
HORACE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE PREMIÈRE.

LES argumens par lesquels vous avez cherché à me faire renoncer à l'idée d'un traité sur le Geste & l'Action théatrale, dont je vous fis part il y a quelque tems, ont produit un effet entièrement opposé : loin de m'en détacher, ils m'y ont ramené avec plus de force.

force. C'eſt ainſi qu'en agit, direz-vous ſans doute, tout homme entêté de ſon opinion : plus on s'efforce à le dégoûter de ſes projets, & plus il s'obſtine à les pourſuivre. Je me flatte, mon ami, de ne pas mériter ce reproche de votre part ; auſſi mon projet n'eſt-il pas d'écrire un traité ſur l'art du geſte. Cependant je ne puis réſiſter à l'envie de haſarder quelques eſſais ſur cette matière, ne fut-ce que pour me convaincre davantage de la réalité de l'idée que je vous ai communiquée.

Vous taxez l'ingénieux Leſſing d'avoir parlé, dans ſa *Dramaturgie*, de l'action théatrale, comme d'une choſe qui n'étoit pas ſuſceptible de règles fixes & déterminées. Je ne trouve nulle part ce paſſage, mais il y en a un autre, qui, comme vous le remarquerez ſans peine, prouve plus en ma faveur qu'elle ne prouve en la vôtre ; car quoiqu'il ne décide pas qu'il ſoit poſſible d'inventer réellement cet art, ce paſſage en fait du moins deſirer l'exiſtence. « Nous » avons des acteurs, dit-il (1) ; mais

(1) *Dramaturgie de Leſſing*, *T. II.* Dans la

» l'art du comédien nous manque. » Si anciennement il en a exiſté un, » nous ne l'avons plus ; il a été perdu ; il faut donc en créer un entièrement nouveau. On a beaucoup écrit ſur cette matière dans pluſieurs langues ; mais je ne connois que deux ou trois ouvrages où l'on trouve des règles particulières, exactes & préciſes, d'après leſquelles l'on puiſſe déterminer l'éloge ou la critique que mérite le jeu de l'acteur dans telle ou telle ſituation. De-là vient que toutes les réflexions qu'on peut faire ſur ce ſujet ſont ſi inſignifiantes & ſi peu fondées, qu'il ne faut pas être étonné que les acteurs, qui ne poſſèdent qu'une heureuſe routine, s'en trouvent également offenſés, ſoit qu'on loue ou qu'on blame leur jeu. Car, dans le premier cas, ils s'imaginent qu'on n'apprécie pas encore aſſez leur mérite ; & dans le ſecond, ils penſent que la critique eſt trop ſévère. Quelquefois même ils ne ſavent

---

dernière pièce, qui, de même que quelques autres, n'ont pas été traduites par M. Junker.

» ſi c'eſt un compliment ou un repro-
» che qu'on leur fait ? Il y a long-
» tems qu'on a fait la remarque que
» la ſenſibilité des artiſtes à la criti-
» que eſt plus vive ou plus foible,
» en raiſon de ce qu'ils ont des prin-
» cipes plus ou moins ſûrs & évidens
» de leur art ».

Je ne vois ici que des plaintes ſur l'état actuel de notre théâtre, mais aucune apparence de doute ſur ce qu'il pourroit être un jour, ſi l'on vouloit réellement s'occuper à le perfectionner. Si jamais on a pu eſpérer cette révolution, c'eſt peut-être à préſent que notre théâtre commence à ſe former. Comme l'auguſte chef de cette nation honore de ſon attention tout ce qui peut favoriſer les progrès de l'art dramatique, il ſeroit honteux que les gens inſtruits ſur cette matière ne cherchaſſent pas à y coopérer de tout leur pouvoir, ainſi qu'à contribuer au développement des différens arts qui ſe réuniſſent ſur la ſcène; dans un moment ſur-tout où un art, qui y a beaucoup de rapport, excite un intérêt ſi grand & ſi général;

mais qui, à la vérité, a déja diminué ſenſiblement, parce qu'on n'a pas pu en trouver les principes généraux & certains, & que des raiſons, qui ſont aſſez connues, ne permettront peut-être jamais de découvrir facilement par la ſuite. J'appelle la *Phyſionomie* un art ſemblable à celui de la *Pantomime*; car tous les deux s'occupent à ſaiſir l'expreſſion de l'ame dans les modifications du corps; avec cette différence cependant, que le premier dirige ſes recherches ſur des traits fixes & permanens, d'après leſquels on peut juger du caractère de l'homme en général, & l'autre ſur les mouvemens momentanés du corps, qui indiquent telle ou telle ſituation particulière de l'ame

Au paſſage cité de Leſſing, que votre mémoire ne vous a pas retracé fidellement, je puis en oppoſer un autre tiré d'un de ſes ouvrages antérieurs, qui prouve de la manière la plus convaincante qu'il a été perſuadé de la poſſibilité de former un art du geſte; qu'il doit même en avoir eſquiſſé le plan. Dans le premier volume de ſa

Bibliothèque Théâtrale (1), il donne un extrait du *Comédien* de Rémond de Sainte Albine ; & pour prévenir le reproche de ne pas avoir traduit entièrement cet intéreſſant ouvrage, il en fait une critique auſſi fine que judicieuſe, dont je ne puis m'empêcher de copier le paſſage ſuivant, que vous trouverez certainement très-remarquable.

« M. Rémond de Sainte-Albine, » dit-il, ſuppoſe tacitement dans tout » le cours de ſon ouvrage que les » modifications extérieures du corps » ſont les ſuites naturelles de la ſitua- » tion intérieure de l'ame, qui ſe ma- » nifeſtent d'elles-mêmes ſans aucun » effort. Il eſt vrai que chaque homme » peut rendre l'état de ſon ame par » des ſignes extérieurs & ſouvent » arbitraires qui frappent les ſens ; » mais ſur la ſcène on ne ſe contente » pas d'une expreſſion approchante » des ſentimens & des paſſions, & » moins encore de la manière impar- » faite avec laquelle un homme iſolé,

(1) *Pages* 209 — 266.

» placé dans la même ſituation, pour-
» roit les rendre; mais on veut que
» cette expreſſion ſoit tellement com-
» plette qu'il ſeroit impoſſible d'ajouter
» quelque choſe à ſa perfection. Pour
» y parvenir, je ne vois pas d'autre
» moyen que d'étudier toutes les
» nuances particulières que les ſignes
» extérieurs des paſſions & des ſen-
» timens offrent, ſuivant la variété
» des caractères & des tempéramens,
» & d'en former une méthode gé-
» nérale, qui deviendra d'autant plus
» vraiſemblable, que chaque homme
» y retrouvera la nuance indivi-
» duelle qui lui eſt propre. En un
» mot, il me paroît que le principe
» poſé par notre auteur doit être pris
» en ſens contraire. A mon avis,
» lorſque le comédien aura appris à
» imiter fidellement tous les ſignes
» & toutes les modifications du corps,
» qui, d'après l'expérience, ont une
» certaine ſignification, alors ſon
» ame, déterminée par l'impreſſion
» des ſens, ſe mettra d'elle-même
» dans une ſituation analogue aux
» mouvemens & à l'attitude du corps,
» ainſi qu'à l'accent de la voix. Le

» talent d'acquérir cette imitation
» adroite par un certain procédé
» mécanique, fondé cependant ſur
» des règles invariables, dont on
» conteſte généralement l'exiſtence,
» eſt la véritable & la ſeule méthode
» d'étudier l'art du comédien. Mais
» qu'eſt-ce qu'on trouve, dites-moi,
» de tout cela dans l'ouvrage de notre
» auteur ? Rien, ou tout au plus des
» réflexions trop générales & trop
» vagues, qui n'offrent que des mots
» vuides de ſens au lieu d'idées, &
» un certain je ne ſais quoi pour des
» définitions. Et c'eſt préciſément par
» cette raiſon qu'il ſeroit fâcheux que
» notre public s'accoutumât à juger
» d'après de ſemblables réflexions.
» Tout le monde parleroit de chaleur
» de ſentiment, d'entrailles, de vérité
» de nature & de grace, & perſonne
» n'en auroit peut-être une idée nette.
» J'eſpère trouver bientôt l'occaſion
» de m'expliquer plus en détail ſur ce
» ſujet, en offrant au public un pe-
» tit ouvrage ſur l'*Eloquence du geſte*.
» Je me borneraî donc pour le mo-
» ment à dire que je me ſuis donné
» toute la peine poſſible pour en

» rendre l'étude auſſi ſûre que fa-
» cile ».

Ces derniers mots ſur-tout m'ont engagé à tranſcrire ce paſſage. Celui qui s'étoit propoſé d'écrire un traité ſur l'action théâtrale, qui même en avoit déja rédigé le plan, ſinon ſur le papier, du moins dans ſa tête; (car Leſſing n'a jamais promis une choſe dont l'exécution lui paroiſſoit douteuſe), ne devoit pas enviſager comme impoſſible l'exécution d'un pareil ouvrage. Ne m'objectez pas que dans le cours de ſon travail il doit avoir rencontré des difficultés inſurmontables, parce que ſans cela nous aurions eu cette nouvelle production de ſon fécond génie avant que la mort ne l'enlevât à la république des lettres & à ſes amis. Cette funeſte perte nous a privé de plus d'un ouvrage qui exiſtoit dans ſa tête, & qui n'avoit beſoin que d'être rédigé ſur le papier. Cet eſtimable écrivain, dont notre littérature ſe fera toujours honneur, poſſédoit tant de talens, des connoiſſances ſi étendues & ſi profondes, avec un amour ſi dépourvu de prévention pour toute eſpèce de recherches & de diſ-

cuſſions libres, que, s'enrichiſſant ſans ceſſe d'idées nouvelles, il avoit formé le plan d'une infinité d'ouvrages; de ſorte qu'il a dû ſe trouver dans une impoſſibilité abſolue de les exécuter tous, & d'achever même ceux qui embraſſoient trop d'objets, ou qui exigeoient un travail trop pénible & trop ſuivi. Voilà pourquoi nous avons tant de canevas incomplets de lui. L'homme doué de la plus grande facilité (don que n'eut pas Leſſing) n'auroit pu épuiſer la richeſſe de ſes idées, ni même ſuivre dans leur dévéloppement la rapidité avec laquelle ſon génie fécond les concevoit.

Peut-être auſſi trouva-t-il (ſi véritablement il a mis la main à l'œuvre) que ſa diſſertation projettée ſur l'art du comédien deviendroit un ouvrage d'une certaine étendue; & des productions fugitives convenoient mieux au génie de Leſſing, tant par les raiſons que je viens d'expoſer, que par un autre motif qui ne lui fait pas moins d'honneur. Une pénétration peu commune, qui fut la faculté dominante de ſon ame, qui dirigeoit toutes les autres, & par laquelle, ſi j'oſe le

dire, il les eut toutes ; cette pénétrante ſagacité lui offroit dans chaque partie iſolée d'un tout tant de détails intéreſſans, & ſa vaſte érudition multiplioit tellement les idées qui s'emparoient tout d'un coup de ſon eſprit, qu'il s'attacha toujours, pour ainſi dire, à de petits touts pris d'idées iſolées ou de quelques parties d'une ſcience, dont il croyoit pouvoir ſe rendre maître. Un ſujet trop riche l'effrayoit par le nombre infini d'idées dont la diſcuſſion & le développement s'offroient à ſon eſprit pénétrant ; car ce double travail de tout diſcuter, de tout développer, fut préciſément celui qui devoit plaire à ſa ſagacité & à ſa vaſte érudition. En meſurant d'un coup-d'œil l'abondance de la matière, & la prolixité inévitable d'un ouvrage méthodique, il ne voyoit point de terme à ſon travail, & il craignoit parconſéquent d'être obligé de s'arrêter trop long-tems ſur le même objet ; contrainte qui devoit être inſuportable à un eſprit auſſi actif & auſſi avide de nouvelles recherches.

LETTRE II.

Vous avez deviné la raiſon qui me porte à croire que la critique de Leſſing ſur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine ne devoit pas vous être indifférente. Le paſſage que j'en ai cité contient la réfutation exacte de ce que vous m'avez objecté relativement à l'utilité de l'art du comédien ; & d'auſſi bonnes raiſons employées par un homme, pour lequel vous avez une prévention juſtement favorable, en doivent avoir d'autant plus de poids.

Tous les comédiens, en général, parlent ſentiment, & ſe perſuadent que leur jeu ſera parfait, pourvu que, ſuivant le conſeil de Cahuſac (1), ils parviennent à ſe pénétrer juſqu'à l'enthouſiaſme de leurs rôles. Je connois un ſeul acteur, mais c'eſt auſſi le plus excellent dont j'aie entendu parler juſqu'à ce

(1) *Diſſertation hiſtorique ſur la Danſe ancienne & moderne* ; vers la fin.

jour; ſavoir, Ekhoff(1), qui ne s'en eſt pas tenu au ſimple ſentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geſte. Je ſais, au contraire, que dans la repréſentation il étoit très-attentif à ne pas ſe laiſſer emporter par le ſentiment ; afin que le défaut de préſence d'eſprit ne le fît pas pécher contre la vérité, l'expreſſion, l'harmonie & l'enſemble. --- Un artiſte qui s'abandonne ſimplement à la ſenſibilité de ſon ame, peut tout au plus eſpérer de repréſenter fidellement les paſſions offertes à ſon imagination par le poëte avec les mêmes nuances qu'on appercevroit dans la réalité chez toutes les perſonnes qui en ſeroient actuellement affectées. En un mot, il rend complettement la nature. Mais l'imitation, la copie fidelle de la nature, ainſi qu'on l'a déja tant obſervé, & qu'on l'obſervera toujours avec raiſon par la ſuite, eſt un principe qui ne ſuffit dans aucun art. La nature crée ſouvent des choſes avec une telle perfection, que

(1) Célèbre comédien allemand.

l'art doit ſe borner à les ſaiſir telles qu'elles ſont, & à les rendre avec la plus ſcrupuleuſe fidélité ; mais quelquefois auſſi la nature, même en développant toutes ſes forces, n'atteint pas le degré de perfection néceſſaire ; ſes productions ſont tantôt fauſſes, tantôt foibles, tantôt trop outrées. Alors il eſt du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux, d'adoucir convenablement ce qui eſt trop fortement prononcé, & de rendre la vigueur néceſſaire à ce qui eſt foible, ſuivant la maſſe des obſervations que l'art a eu ſoin de recueillir, ou plutôt ſuivant les principes qui en ſont le réſultat. — Combien de fautes contre la langue, ou du moins de négligences, combien d'expreſſions louches, foibles, outrées, prolixes, obſcures ou confuſes n'échappent pas à l'homme entraîné par la chaleur du ſentiment ? parce qu'en pareil cas il ſe ſert toujours de la première manière de s'exprimer qui ſe préſente à ſon eſprit, & que ſa mémoire lui refuſe ſouvent la meilleure, la plus éloquente & la plus convenable, ainſi

que le tour le plus heureux pour en augmenter l'effet. Faut-il pour cela que le poëte copie ſervilement tout ce que la nature pourroit lui offrir? Ne doit-il pas plutôt chercher à donner à ſon expreſſion cette perfection, qui ne ſe rencontre que rarement, mais quelquefois auſſi dans un degré ſupérieur? Peut-il compter que ſur la ſcène, comme dans le commerce de la vie, l'intonation ſuffira pour rectifier, expliquer ou modérer le mot, la mine & le geſte? Ne doit-il pas, au contraire, choiſir des mots propres à indiquer le ton, la mine & le geſte convenables, ſans qu'il ſoit beſoin de les chercher (1)? Et ſon ouvrage n'aura-t-il pas atteint le ſuprême degré de vérité toutes les fois qu'on y trouvera par-tout cette convenance rigoureuſe & cette frappante préciſion dans le choix des expreſſions? — Mais ſi tel eſt le devoir du poëte, celui du comédien peut-il être différent? Le jeu du plus habile acteur, guidé uni-

(1) Ciceron, *in Bruto*, c. 29. *Quid dicam opus eſſe doctrina? Sine qua etiam ſi quid bene dicitur, adjuvante natura, tamen id, quia fortuito fit, ſemper paratum eſſe non poteſt.*

quement par la nature, offre ſouvent, dans le ton de la voix & dans le mouvement du corps des taches, des négligences, des traits trop foibles ou trop outrés ; il en réſulte des lacunes à remplir, des ſuperfluités à retrancher, de petites diſcordances à rectifier : ſoins abſolument eſſentiels, que tout artiſte ne doit jamais perdre de vue, s'il eſt jaloux de mériter ce nom. Les ouvrages de l'art doivent, en général, s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature, qui, dans des millions de chances, peuvent ſe rencontrer en effet, mais qui, ſelon toutes les apparences, ne ſe rencontreront jamais facilement. — Ce n'eſt que l'accord parfait entre les paroles, l'accent & le geſte, & leur harmonie rigoureuſe avec la ſituation & le caractère du rôle qui produiſent le plus haut degré de vérité qu'il ſoit poſſible d'atteindre, & l'illuſion la plus complette en eſt toujours la ſuite néceſſaire.

Vous me dites que tout ce qui ſe fait d'après des règles ſera néceſſairement froid, roide & peiné. Cette obſervation eſt en effet juſte quand on prend la choſe

dans le vrai ſens ; mais cela eſt faux d'après l'explication que vous en faites, & parconſéquent mal vu.

Tant que la règle eſt préſente au ſouvenir du diſciple, tant que ſa mémoire la lui rappelle ſans ceſſe, & que timide & incertain dans l'application qu'il doit en faire, il craint toujours de commettre des fautes ; auſſi long-tems ſans doute l'exécution reſtera très-imparfaite, & même au-deſſous de ce qu'elle ſeroit, s'il ne ſuivoit que l'impulſion d'un heureux inſtinct. Auſſi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plus tard par l'étude & la connoiſſance approfondie des règles, que par le tact que donnent les idées confuſes du ſentiment ; cependant on y parviendra toujours : la règle qui s'offroit d'abord avec clarté à l'eſprit ſe transformera d'elle-même en idée, & ſe confondra avec le ſentiment, qui, au beſoin, ſe préſentera avec plus de promptitude & de facilité. L'ame, par l'attention qu'elle doit donner à la règle, ne perdra plus rien de ſa force, parce que cette attention ne ſera plus néceſſaire ; l'exécution deviendra auſſi facile, elle aura autant de vivacité

&

& de ſoupleſſe que celle du ſimple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté, plus d'effet & plus d'adreſſe à ſurmonter les obſtacles. -- Je ne diſconviens pas qu'un homme doué du ſentiment muſical & d'une heureuſe mémoire, qui veut retrouver ſans papier noté ſur le clavecin les morceaux de muſique qu'il a dans la tête, & qui ſe ſert de ſes mains ſuivant l'impulſion de la nature ou le beſoin du moment, ne parvienne pas plutôt & avec moins de peine à une grande habileté dans l'exécution, que celui qui doit apprendre auparavant à lire la note & à ſe familiariſer avec le doigter de Bach. Examiner à la vue de chaque note ſa place & ſa valeur, ſe reſſouvenir ſans ceſſe des clefs du deſſus & de la baſſe, apprécier la durée des tons, &c., ſe demander en frappant chaque touche, quel doigt il faut employer, enfin s'occuper d'objets ſans ceſſe variés, & dont chacun partage l'attention, c'eſt ſans contredit un travail très-pénible qui doit rendre l'exécution fort imparfaite. Mais lorſqu'après des peines opiniâtres, l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque preſ-

que jamais d'arriver) alors l'élève devient dans ſon art un maître conſommé, qui ſait vaincre ſur ſon inſtrument toutes les difficultés poſſibles, d'une manière auſſi facile que ſûre & préciſe: avantage auquel l'homme guidé ſeulement par ſon inſtinct naturel, ne pourra jamais prétendre. — Il en eſt de même de tous les arts ; comment donc celui du geſte ſeul, ſi nous l'avions, feroit-il une exception à la règle (1) ?

Mais ſuppoſé même que le comédien (ainſi que tous les artiſtes deſſinateurs) pût ſe paſſer de principes, & que l'exercice, guidé par un ſentiment obſcur, fût plus que ſuffiſant aux beſoins de tous les arts ; il n'en eſt pas moins vrai que la théorie de l'art dramatique, réuniſſant des connoiſſances nouvelles ſur l'homme, qui, comme telles, ont déja une valeur réelle, auroit encore, ſans cette utilité relative, un très-grand prix aux yeux de tout homme accoutumé à réfléchir. L'homme moral ne ſeroit-il pas auſſi précieux à l'eſprit obſervateur,

(1) Voyez l'*Obſervateur ſur l'Art du Comédien*, page 28 ; & *Garrik, ou les Acteurs Anglois*, page 8.

que le polype l'eſt aux yeux d'un Trembley, ou le puceron à ceux d'un Bonnet ? Nous ne connoiſſons la nature de l'ame que par ſes opérations ; & nous trouverions certainement la ſolution de nombre de difficultés, ſi nous voulions obſerver avec plus de ſoins ce genre de ſes opérations, ainſi que les expreſſions variées de ſes paſſions & les mouvemens correſpondans que ces paſſions produiſent dans le corps. Ne pouvant pas la voir d'une manière immédiate, nous devrions être d'autant plus attentifs à examiner ſon miroir, ou, pour mieux dire, ſon voile, qui eſt aſſez diaphane & aſſez mobile, pour, qu'à travers de ſes plis légers, nous puiſſions en deviner la forme.

LETTRE III.

EN rétractant l'objection que vous m'avez faite contre l'utilité d'une théorie de l'art du geſte, vous vous expliquez ſur le mépris des règles de manière à mériter mon approbation. Vous accordez à l'homme de génie le droit

inconteſtable de regarder les règles fauſſes, indéterminées & partielles comme des entraves, & de les rejetter avec indignation; mais vous ne lui permettez pas de ſe plaindre des règles en général, parce qu'il ſe rendroit ſuſpect par-là; car tout véritable homme de génie, dites-vous, ſe propoſe la perfection dans ſes ouvrages, & toute bonne règle en indique la route. Ce ſeroit donc dévoiler un orgueil inſupportable, que de ne pas vouloir écouter un guide, qui, ayant apprécié la marche des hommes de génie antérieurs, remarqué leurs faux pas, reconnu toutes leurs fauſſes routes, en a déja conduit d'autres au ſommet de la perfection; ou ce ſeroit manifeſter le ſentiment de ſa propre impuiſſance & une humeur envieuſe, de ce que ce guide apprend, même à ceux qui n'ont pas envie de courir la même carrière, juſqu'où l'on peut aller avec de la force, du travail & du courage. — Si votre remarque eſt fondée, il n'eſt pas moins extraordinaire que ce ſoient préciſément nos hommes de génie qui élèvent le plus la voix contre les règles.

Vous me promettez d'être auſſi traitable à l'égard de la poſſibilité d'établir une théorie de l'art du geſte, que vous l'êtes déja relativement à ſon utilité, pourvu que je parvienne à réfuter votre objection principale ; car, je l'avoue, juſqu'ici je n'ai combattu qu'un moyen ſecondaire, & je ne puis exiger que vous vous rendiez à l'autorité d'un ſeul homme, fût-il même le plus grand & le plus digne d'une aveugle confiance. Au reſte, j'aurois déja réfuté cette objection, ſi d'abord je l'avois bien compriſe, ou ſi, plutôt que de n'en pas ſaiſir le vrai ſens, je n'avois pas voulu en attendre une explication plus préciſe. Mais à préſent encore vous me parlez d'une diverſité infinie de détails ſur cette matière ; vous prétendez que tout ce qui eſt ſans bornes ne peut être aſſujetti à des règles fixes & à une théorie ſolide ; & vous croyez que c'eſt préciſément cette abondance vague & indéterminée du ſujet qui a fait échouer Leſſing dans ſon entrepriſe.

Je ne puis me perſuader que l'eſpèce même de modifications de l'ame,

que le corps peut indiquer par ſes attitudes & ſes mouvemens, vous ait paru ſi infinie & ſi indéterminable. De toutes nos perceptions, ce ſont ſans doute les mixtes & les compoſées qui forment le plus grand nombre ; mais pourvu qu'on puiſſe indiquer une expreſſion déterminée pour les plus pures & les plus ſimples de ces perceptions, il en réſultera, à ce qu'il me paroît, une grande facilité d'exprimer celles qui ſont compoſées. Celles-ci étant formées de la réunion de pluſieurs perceptions ſimples, la manière de les rendre participeroit également de pluſieurs expreſſions de ce genre ; & il s'agiroit alors de voir s'il ne ſeroit pas poſſible de découvrir certaines règles pour diriger ces ſortes de réunions d'une manière ſûre & invariable. D'ailleurs, qu'en arriveroit-il, ſi l'on ne parvenoit jamais à compléter la théorie de cet art ? Selon moi, il vaudroit mieux encore ſavoir quelque choſe à cet égard que rien ; d'autant plus que de légères notions préliminaires applaniroient la route à de nouvelles découvertes.

Il ne me paroît pas moins invrai-

Digitized by Google

ſemblable que vous vous ſoyez occupé de la diverſité infinie des objets qui fixent notre penſée, excitent nos deſirs, ou provoquent notre dégoût. En tout cas, ce ſeroit-là une objection contre l'art de la pantomime des anciens, qui vouloient qu'on la comprît ſans paroles, quoiqu'elle ne pût être entendue de quiconque en ignoroit les élémens. Ce ne ſeroit pas-là une objection ſolide contre la poſſibilité d'une théorie de l'art du geſte, telle que je m'en forme l'idée, & dont l'objet ne ſeroit pas tant de peindre que d'exprimer, & moins encore de parler elle-même, que d'accompagner & de renforcer la parole. Vous vous rappellez ſans doute ce que vous avez lu ſur la pantomime dans quelques auteurs anciens, & principalement dans Lucien (1). Cet art eſt perdu pour nous, & je ſuis loin de deſirer qu'on le renouvelle, quoique mon intention ne ſoit pas non plus de contredire le pompeux éloge que Lucien en a fait avec tant d'éloquence. L'art le plus vrai & le plus avoué

(1) Dans ſa *Diſſertation ſur la Danſe.*

par le bon goût ſeroit toujours, à mon avis, celui du comédien; & je crains que l'un & l'autre de ces arts ne puiſſent être portés enſemble à leur perfection ſans que le premier ne voie diminuer le nombre de ſes amateurs, & qui plus eſt ſans qu'il perde véritablement de ſon prix. Le comédien pourroit partager l'admiration du public pour la pantomime; ce ſentiment pourroit l'engager à l'imiter, & la peinture des idées, objet eſſentiel pour la pantomime, pourroit lui faire oublier l'art plus réel & plus noble de l'expreſſion. Ou, ſi cela n'arrivoit pas, le comédien pourroit du moins adopter le jeu trop riche, trop vif & ſouvent trop marqué du pantomime; car celui-ci, ſuivant la judicieuſe remarque de l'abbé du Bos (1), doit, pour devenir intelligible, rendre ſes démonſtrations plus vives & ſon action plus animée que le ſimple comédien. Et la vraie meſure, qui, dans tous les arts, fait la condition eſſen-

(1) *Réflexions crit. ſur la Poéſie & ſur la Peinture*, T. III, p. 304.

tielle de la beauté, ſe trouve ſi difficilement ſans cela !

Il ne reſte plus qu'un point de vue ſous lequel on puiſſe examiner votre objection, & c'eſt probablement le véritable. Il me ſemble que vous avez voulu dire que la même modification de l'ame eſt exprimée avec une variété infinie par différens hommes, ſans que pour cela l'expreſſion de l'un ſoit préférable à celle d'un autre; & qu'il faut plutôt prendre en conſidération le caractère perſonnel & national, l'état, l'âge, le ſexe, ainſi que mille autres circonſtances pour déterminer enſuite l'expreſſion la plus vraie & la plus convenable. Votre objection interprêtée & expliquée de cette manière eſt, en effet, aſſez importante pour mériter un examen ſérieux & une réponſe bien exacte.

LETTRE IV.

Vous me demandez pourquoi votre objection prise dans le dernier sens dont il est question à la fin de ma précédente lettre, & que vous reconnoissez pour être la vôtre, me paroît si importante & si digne d'un examen réfléchi ? C'est parce qu'elle semble indiquer la véritable méthode par laquelle l'art du geste pourroit être trouvé le plus facilement, & parce qu'elle m'aide à fixer les bornes dans lesquelles cette théorie devroit se renfermer. — Vous me comprendrez sans peine lorsque j'aurai détruit votre objection, & circonscrit dans ses véritables limites ce qui vous paroît d'une si immense étendue.

Il est très-vrai que dans l'expression de leurs sentimens, les nations se distinguent souvent entr'elles d'une manière très-frappante, & que plusieurs même se servent pour cela de moyens absolument contraires. L'Européen, pour marquer son estime &

ſon reſpect, découvre ſa tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : le premier, même pour déſigner le plus haut degré de vénération, incline ſeulement la tête & courbe un peu le dos, rarement il fléchit le genou ; les autres, en pareil cas, cachent leur viſage ou ſe proſternent la face contre terre. La tête découverte n'eſt ſans doute pas chez les Européens une expreſſion naturelle ; mais ſimplement une alluſion à quelqu'ancien uſage arbitraire ; probablement à celui des Romains, qui ne permettoient à leurs eſclaves de porter le chapeau que lorſqu'ils les avoient affranchis ; & par cette raiſon le chapeau ou le bonnet eſt encore le ſymbole de la liberté. — Suivant le Talmud cette coutume a une autre origine : l'uſage des Chrétiens, de découvrir la tête, vient du fondateur de leur religion, qui annonça ſon projet d'abolir les cérémonies du culte judaïque, en entrant dans la ſynagogue la tête découverte. Autant que je le ſache, cette tradition ne ſe trouve plus dans le Talmud, parce qu'on l'a regardée comme choquante pour les Chrétiens.

Voiler & couvrir le viſage eſt une expreſſion naturelle, mais pouſſée au plus haut point, de reſpect & de vénération ; c'eſt également le ſigne de la pudeur ou de la honte qui ſe cache ; enfin c'eſt l'aveu le plus humble du ſentiment de ſes propres imperfections, en comparaiſon des grandes qualités d'un autre. La pudeur & la honte reſſemblent, ainſi que la crainte, beaucoup à la vénération ; par cette raiſon, l'Européen, naturellement froid, exprime ce dernier ſentiment, en baiſſant modeſtement les yeux, ou en ne les élèvant qu'avec timidité. Faites maintenant abſtraction des nuances caractèriſtiques ; oubliez l'alluſion à un ancien uſage de la part de l'Européen, & à l'enthouſiaſme plus exalté de l'Oriental, & il reſtera le ſigne eſſentiel & naturel du ſentiment, c'eſt-à-dire, le raccourciſſement du corps. Cette expreſſion eſt portée au plus haut degré, lorſque l'homme ſe proſterne tout de ſon long, avec le viſage collé contre la terre ; elle eſt la plus foible, lorſqu'il ſe borne à un ſimple mouvement de tête, ou lorſque l'inclinaiſon même du corps, qui ne ſe fait pas, eſt

ſeulement indiquée par celui de la main vers la terre. Je conclus donc que ce ſigne eſt naturel & eſſentiel, parce qu'il eſt général & qu'il a lieu chez tous les peuples ſans diſtinction d'état, de rang, de ſexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances infinies. Je ne connois aucun peuple, aucune eſpèce d'hommes qui chercheroit à exprimer l'eſtime, la vénération & le reſpect en élevant la tête & en tâchant d'agrandir la hauteur du corps ; comme, au contraire, il n'y a, je penſe, aucune nation, ni aucune claſſe d'individus, chez leſquelles l'orgueil ne produit pas l'effet oppoſé ; c'eſt-à-dire, de faire porter la tête haute, de redreſſer le corps, & ſouvent de l'élever ſur la pointe des pieds, afin de rendre ſon aſpect plus impoſant (1).

Si le caractère général des nations cauſe des variétés dans l'expreſſion

---

(1) Voyez Home, *Elements of Criticiſm*, *T. I*, *c.* 15, *p.* — L'explication de cette expreſſion fournira plus bas l'occaſion de prévenir une objection qu'on pourroit vouloir faire contre cette idée trop générale.

des paſſions, cette expreſſion eſt également modifiée par le caractère propre à chaque ſexe & à chaque âge, ainſi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractèriſtiques de ſa nature morale, & les propriétés de la ſtructure & de l'organiſation de ſon corps varient de mille manières ſes ſentimens & leurs expreſſions, ſans cependant en altérer l'eſſence. L'un eſt en tout plus impétueux, plus fort ou plus ruſé, l'autre plus indolent, plus foible, plus lourd : tandis que l'un exprime déja, l'autre eſt encore immobile ; l'impatience fait tourner le corps de celui-ci en tout ſens, chez celui-là le mécontentement & l'indignation ne s'annoncent que par le jeu de la phyſionomie ; ce qui fait éclater de rire le premier ne fait qu'à peine appercevoir un ſouris ſur les lèvres du ſecond.

La même obſervation a lieu à l'égard des états. Le ſerrement de main, le baiſer, l'embraſſade, ſont trois manières d'aſſurer quelqu'un de ſon amitié ; la première eſt la plus foible, parce qu'elle réunit ſeulement deux des extrémités du corps ; la der-

nière eſt la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus & en réunit les parties ſupérieures. Les grands, chez qui la politeſſe eſt devenue une eſpèce de vertu, ont compoſé un fantôme appellé *ſavoir vivre*, *uſage du monde*, d'un grand nombre de témoignages raffinés de ſervice & d'amitié, qui tous indiquent les plus ſuprêmes degrés d'expreſſion, compatibles avec les circonſtances. Ils parlent de tranſport, où le plaiſir diroit déja trop; ils ſe courbent juſqu'à terre, quand à peine ils devroient témoigner leur reconnoiſſance par unmouvement de tête; ils ſe précipitentdans les bras l'un de l'autre, lorſque la véritable expreſſion ſe borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. C'eſt auſſi par cette raiſon que l'accent de leur voix & leurs mouvemens ont une nuance ſuperficielle, froide & momentanée, ſuite naturelle de la diſparité qui exiſte entre leurs ſentimens & la manière dont ils les expriment. -- L'habitant de la campagne, cet enfant chéri de la nature, dont la corruption des villes n'a pas encore dégradé le cœur, ſait auſſi embraſ-

ſer, mais il réſerve cette dernière expreſſion de l'amour pour les momens de tranſport; comme, par exemple, lorſqu'après une longue abſence, un fils revient à la maiſon paternelle. L'amitié ne lui commande qu'un ſerrement de main; mais comme c'eſt l'expreſſion du cœur, il eſt auſſi plein de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'ici encore il nous reſte un trait eſſentiel & général; ſavoir, le penchant ou la tendance à s'unir; comme la ſuite naturelle de l'amitié, & que toute la différence dans les claſſes de la ſociété eſt indiquée ſeulement par le degré & l'intimité de l'union, ainſi que par quelques modifications ſecondaires que la fineſſe, la groſſièreté, la chaleur ou la froideur de procédés particuliers peuvent occaſionner.

C'eſt ſur ces traits eſſentiels, généraux & naturels, qui ſont le dernier réſultat, après avoir fait abſtraction des différences individuelles de l'homme, qu'à mon avis, il faudroit établir les principes fondamentaux de la théorie de l'art du geſte, en rejettant tout ce qui tient au caractère propre

propre & à la poſition locale des individus ; non-ſeulement parce que ſans cette reſtriction la matière ſeroit trop étendue, de ſorte que difficilement on pourroit en embraſſer l'enſemble & l'examiner à fond ; mais principalement à cauſe que ce rapprochement des traits naturels, généraux & eſſentiels fourniroit une toute autre eſpèce de connoiſſances que celles qu'on obtiendroit en raſſemblant des obſervations particulières, dont le réſultat ne ſeroit, en général, qu'une connoiſſance hiſtorique ; tandis que de la théorie miſe en œuvre ſuivant mes idées, s'élèveroit très-certainement, ſi je ne me trompe, à la certitude philoſophique. Il faudroit que, par abſtraction, on établiſſe des principes généraux, & qu'on trouvât une forme ſyſtématique pour les claſſer ſuivant une méthode claire & facile. Ce but, ſi jamais on peut y parvenir, ſera atteint plus difficilement, ou peut-être même le manquera-t-on entièrement, ſi l'on veut confondre l'eſſentiel avec l'accidentel, le général avec le particulier, & ce qui eſt fondé ſur la nature avec l'arbitraire.

Je conviens que l'une de ces deux eſpèces de connoiſſances n'eſt pas auſſi néceſſaire au comédien que l'autre. Mais, dites-moi, qu'eſt-ce qui l'empêcheroit de les acquérir chacune ſéparément? La connoiſſance des états & des âges, (car il n'eſt preſque plus queſtion de celle des ſexes, parce que ſur les théâtres modernes les traveſtiſſemens ſont rares, & que les rôles de femmes n'y ſont plus joués par des hommes comme anciennement) & l'étude de tous les genres particuliers de caractères lui ſeroient facilitées, s'il ſe répandoit davantage dans les ſociétés. Les hiſtoriens, ainſi que les recueils des voyages, peuvent également lui fournir les notions néceſſaires pour connoître les caractères des peuples lointains & des ſiècles paſſés. Ce ſeroit un grand ſervice à rendre au comédien, & dont il a vraiment beſoin, que de lui donner une idée exacte des mœurs & des uſages des différentes nations dans les différens tems. Mieux cet ouvrage ſeroit raiſonné, mieux il ſeroit connoître l'eſprit général des ſiècles & des peuples, plus auſſi l'imagination du comé-

dien trouveroit de facilité à s'en former des images complettes, & ſon jeu en deviendroit auſſi d'autant plus éloquent.

M. Lichtenberg (1) a commencé à donner quelques obſervations ſur les caractères de certaines claſſes particulières de la ſociété, dont les amateurs de ce genre de recherches doivent deſirer la continuation. Cet auteur judicieux & agréable n'épuiſera cependant jamais ce ſujet fécond; mais ce ſera déja un grand avantage, ſi ſon travail réveille l'eſprit d'obſervation, qui, chez nous, paroît être encore un peu engourdi, tant relativement aux ſciences qu'aux beaux-arts.

(1) Dans le *Magaſin de Gottingue.*

LETTRE V.

IL me paroît que la chance eſt tournée, puiſque vous, qui ne vouliez entendre parler d'aucune théorie ſur l'art du geſte, m'encouragez maintenant vous-même à traiter ce ſujet. Tous les comédiens, à votre avis, m'en ſauront un gré infini. — Je n'en ſais rien. — Je vous accorde très-volontiers qu'il n'y a point d'artiſte à qui la perfection doive paroître plus importante & plus intéreſſante qu'à l'acteur, parce qu'aucun ne jouit du ſuffrage du public d'une manière plus prompte, plus immédiate, & avec un éclat plus flatteur. Vous auriez pu ajouter à cette réflexion, qu'aucun artiſte n'eſt témoin de la critique de ſon talent, ou du mépris qu'il peut exciter d'une manière auſſi humiliante & auſſi ſenſible que l'eſt le comédien. Non-ſeulement parce que le mépris ainſi que l'approbation ſe manifeſtent d'une manière également prompte, ou parce

que l'acteur en eſt témoin, & ne peut pas, comme ce peintre de l'antiquité, ſe cacher derrière la toile, pour entendre ce que le public dira de ſon tableau ; mais principalement à cauſe de l'impoſſibilité qu'il y a de ſéparer le comédien de ſon talent, qu'il doit montrer lui-même ſur ſon propre corps, de manière que le mépris de l'art rejaillit auſſi toujours ſur ſa perſonne. Ceci peut ſervir à expliquer pourquoi les comédiens paroiſſent, en général, ſi ſenſibles à la critique. Mais comment peut-on rendre raiſon de cette incurie, de cette inſouciance à ſe perfectionner, à ſe former dans toutes les parties de leur art par la lecture, par la réflexion & par des ſociétés mieux choiſies, qui les dominent preſque tous ? La plupart ſont enchantés de l'ignorance & du mauvais goût du public ; ils aiment mieux uſurper les applaudiſſemens, fomenter ſourdement des cabales, accaparer tous les rôles intéreſſans, &, dominés par une baſſe jalouſie, écarter leurs rivaux, que de mériter les ſuffrages des amateurs éclairés par la perfection de leur jeu. Je crains fort que

des leçons publiques n'excitent bien plus leur colère que leur reconnoiſſance ; car en les éclairant, elles inſtruiſent également le public ; de ſorte qu'ils ne pourront plus ſe faire une réputation à ſi bon compte que par le paſſé.

Dans le nombre de ces artiſtes, il s'en trouve ſans doute qui penſent plus noblement : ceux-ci n'ont peut-être plus beſoin d'inſtructions ; cependant le mérite réel & intrinſèque de ce nouveau genre de connoiſſances ſuffiroit pour me déterminer à vous obéir, ſi je ne ſentois pas mon impuiſſance, augmentée par le défaut d'une quantité ſuffiſante d'obſervations faites par moi-même ou par d'autres. Le vœu de Sulzer (1), que beaucoup de ſcènes iſolées ſoient développées par une ſage critique relativement à la pantomime convenable aux différentes ſituations, n'a pas été rempli juſqu'à ce jour, ſi l'on en excepte quelques légers eſſais. Tout ce que ma poſition peut donc me permettre

(1) *Théorie des beaux-arts.* Article *Pantomime.*

à cet égard, c'eſt de donner quelques idées rapides ſur l'enſemble de cette nouvelle théorie, d'y faire remarquer quelques points difficiles à réſoudre, & d'en développer tout au plus quelques parties iſolées.

Pour rendre ce travail plus facile, je dois commencer par claſſer les différentes modifications du corps que le comédien imite d'après nature. Elles ſe partagent d'abord en deux eſpèces principales; ſavoir, en celles qui ſont uniquement fondées ſur le mécaniſme du corps; comme, par exemple, la reſpiration difficile après une courſe rapide, l'affaiſſement des paupières à l'approche du ſommeil, &c.; & en celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous ſervent à juger de ſes affections, de ſes mouvemens & de ſes deſirs, comme cauſes occaſionnelles ou motrices. Il ſeroit ridicule de faire l'énumération ſcrupuleuſe & fidelle des premières; car tout le monde ſait que le ſommeil ferme les yeux, & que l'irritation de la membrane pituitaire provoque l'éternuement. Il n'y a que deux conſeils à donner à cet égard à l'acteur:

premièrement, qu'il doit chercher les occaſions d'obſerver la nature, même dans les effets qu'elle n'offre pas toujours; & en ſecond lieu, qu'il faut qu'il ne perde jamais de vue le but de ſon jeu, ni qu'il bleſſe les convenances par une imitation trop ſervile; de manière à faire ceſſer par-là l'illuſion du ſpectateur, ainſi que cela arriveroit ſûrement dans de certains cas.

Si l'actrice, qui, dans le rôle de *Sara Sampſon*, a mérité le ſuffrage de Leſſing (1), ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, ſon jeu auroit peut-être perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. Voici la deſcription que cet ingénieux auteur en a faite : « On a remarqué », dit-il, « que les perſonnes » agoniſantes ont coutume de pincer » & de tirer légèrement avec le bout » des doigts leurs vêtemens ou les » couvertures de leur lit. Notre actrice a fait le plus heureux emploi » de cette obſervation. Dans le mo» ment que ſon ame eſt ſuppoſée

(1) *Dramaturgie*, *T. I, n.* 13, qui n'a pas été traduit par M. Junker.

» prête à quitter le corps, elle fit
» appercevoir tout-à-coup, mais seu-
» lement dans les doigts de son bras
» étendu, un fort léger spasme; elle
» pinça sa robe, & son bras s'af-
» faissa aussi-tôt : dernier éclat d'une
» lumière qui s'éteint, dernier rayon
» d'un soleil prêt à se coucher ».

A l'égard du second conseil, j'établirai une seule règle donnée nombre de fois, & recommandée entr'autres par Schlegel (1); savoir, « Que la dé-
» faillance & les approches de la mort
» ne doivent pas être représentées
» d'une manière aussi effrayante,
» qu'elles le sont réellement dans la
» nature; que dans le moment su-
» prême sur-tout, l'acteur doit se bor-
» ner à des mouvemens très-doux,
» comme, par exemple, l'affaissement
» de la tête, qui paroît plutôt indi-
» quer un homme accablé de som-
» meil, que luttant contre la mort;
» une voix entrecoupée, mais sans
» qu'elle se perde dans un râle dé-
» goûtant. En un mot, l'acteur

(1) *Œuvres de J. E. Schlegel, T. III, p. 174; édit. allemande.*

» doit ſe créer une manière de rendre » le dernier ſoupir, telle que chacun » voudroit l'avoir à la fin de ſa car- » rière, & telle que perſonne ne l'aura » peut-être ». Contemplez, ſi vous le pouvez, les grimaces & les contorſions effroyables que des acteurs forcenés ſe permettent dans de pareilles ſituations, & vous ſentirez alors la juſteſſe de cette règle. Les réflexions qu'un critique judicieux (1), fait ſur le fondement de la règle dont il s'agit, peuvent ſervir à votre inſtruction ; & je vous exhorte à les méditer, car elles ſont auſſi juſtes que bien écrites. Je voudrois ſeulement expliquer d'une autre manière le paſſage d'Horace (2), *incredulus odi*, que ce critique, non-content de ne pas admettre dans ſa trente-quatrième lettre, rejette même entièrement

(1) *Lettres ſur la littérature moderne, T. V, p. 105 & ſuiv. édit. allemande.*

(2) Dans le paſſage connu *De Arte poetica*, v. 185-188.

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.

Quæcunque oſtendis mihi ſic, INCREDULUS ODI.

comme un faux principe. Ce n'étoit point parce que la pantomime ne pouvoit pas rendre d'une manière naturelle les repréſentations effrayantes, qu'Horace y demeura froid & indifférent ; mais parce que ce tableau hideux & horrible le ſecouoit trop fortement & d'une manière trop déſagréable pour qu'il ne ſe ſouvînt pas ſur le champ de l'illuſion des ſens, afin de ſortir le plutôt poſſible de ce pénible état. Mais du moment que ce ſouvenir ſe préſente à l'eſprit, il ne peut naturellement être ſuivi que de mauvaiſe humeur, de cet *odi* d'Horace ou de ces éclats de rire, que dans les ſcènes les plus terribles & les plus effrayantes d'une tragédie le peuple jette ſouvent, & dont Mendelſohn a donné une ſi bonne explication(1). J'ai vu moi-même mourir un *Codrus* dans des convulſions, qui certainement étoient imitées d'une manière très-naturelle, mais qui cependant firent rire tous les ſpectateurs.

Quelquefois cette mauvaiſe humeur contre un acteur, peut s'unir à un

(1) *Œuvres philoſophiques*, T. II, p. 20-22.

intérêt inſpiré par l'individu ; & cet intérêt, du moment qu'il ſe manifeſte, détruit néceſſairement l'illuſion : nous ne devrions être affectés que par le perſonnage, & nous commençons à l'être par l'acteur. Je ne ſais quel mauvais génie peut perſuader aux comédiens, mais ſur-tout aux actrices de nos jours, qu'il y a tant d'art à ſe laiſſer tomber, je dirois preſque, à ſe précipiter par terre ? On voit une *Ariane* qui, en apprenant ſon funeſte ſort de la nymphe du rocher, tombe ſoudainement, avec plus de célérité que ſi la foudre l'eût frappée, & avec une telle force qu'on ſeroit tenté de croire qu'elle a l'intention de ſe fracaſſer le crâne. Lorſque les applaudiſſemens ſont prodigués à un jeu auſſi peu naturel & auſſi dégoûtant, ce ne peut être que par des ignorans, qui ne poſſèdent pas l'art de diſcerner l'intérêt des ſituations d'une pièce, ou qui, cherchant ſeulement le plaiſir des yeux, aimeroient autant les farces des ſaltimbanques ou le combat du taureau. Si, en pareil cas, le connoiſſeur ſe permet auſſi d'applaudir quelquefois, c'eſt que, paſſant

tout-à-coup de la pitié au plaiſir, il eſt enchanté de voir que la pauvre créature (qui, toute déteſtable actrice qu'elle ſoit, peut cependant être une bonne fille) ſe ſoit tiré de ce mauvais pas avec tous ſes membres ſains & ſaufs. Des tours de force & des ſauts périlleux n'appartiennent même pas à la véritable pantomime, parce qu'elle repréſente auſſi une action, & que ſon objet eſt d'y réunir l'attention & l'intérêt. Ils ne ſont propres qu'aux tréteaux de la foire, où tout l'intérêt ſe concentrant ſur l'individu même, & ſur ſon adreſſe corporelle, cet intérêt croît à meſure qu'on voit le téméraire plus expoſé au péril.

Les modifications du corps qui dépendent de la coopération de l'ame, & qui ſe manifeſtent d'une manière plus ou moins ſpontanée, ont ſouvent une ſignification très-vague & très-générale. Elles répondent aux inflexions de la voix dans le récit tranquille, avec leſquelles on ne cherche qu'à faire ſortir les idées principales de toute une ſérie de faits; afin que l'attention de l'auditeur s'attache préciſément à ce qui occupe celle de la

perſonne qui parle. Ce qui, dans ce cas, détermine l'attention, c'eſt la plus grande importance de la penſée pour l'eſprit qui l'apprécie; mais entre tous les moyens de réveiller cette attention, celui-ci en eſt le plus lent & le plus incertain. Il faut donc le ſoutenir par un autre dont l'effet ſoit plus rapide & plus ſûr; c'eſt-à-dire, par un moyen qui agiſſe plus puiſſamment ſur les ſens; comme, par exemple, en employant une inflexion nouvelle, en élevant & renforçant la voix, par une prononciation plus lente & plus impoſante du mot qui indique l'idée particulièrement digne d'être remarquée. Quelque foible que ſoit ce moyen, ſon effet n'en eſt pas moins conſtaté par l'expérience; & l'ame, qui connoît ſi bien ſes avantages, ne manquera jamais de l'employer, lorſqu'elle peut diſpoſer d'un organe heureux. Mais ſi l'inflexion ou l'accent de la voix vient au ſecours de l'attention, le geſte produit le même effet; par exemple, la main étendue, l'index levé, le bras projetté en avant dans toute ſa longueur, (la *manus minus arguta, digitis ſubſequens ver-*

ba, non exprimens, le *brachium procerius projectum, quaſi quoddam telum orationis*) (1), en frappant doucement d'une main dans l'autre; un pas fait en avant, un léger mouvement de tête qui indique qu'on veut appuyer ſur tel ou tel mot, &c. Tous ces moyens peuvent être employés à propos ſans qu'il en réſulte une peinture ou une expreſſion proprement dites.

La règle d'après laquelle il faut que cette ſorte de geſtes & de mouvemens ſoit ordonnée, eſt la même que celle qui doit déterminer l'accent; car, ainſi qu'il eſt néceſſaire que l'acteur réſerve ce moyen pour les penſées principales, ſans les accentuer toutes avec la même force, & en cherchant plutôt à les ſubordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites & ſagement diſtribuées; il faut de même qu'il étaye, par ſes geſtes, ſeulement les paſſages importans, en réſervant les mouvemens les plus éloquens, comme, par exemple, l'élévation de l'index,

(1) Ciceron, *De Orat. L. III. c. 59.*

la projection de la main & du bras, &c, pour les penſées les plus riches. Un jeu uniforme & continuel des bras, tel qu'on le remarque dans un écolier qui récite ou déclame ſes exercices de claſſe, eſt auſſi fatiguant & auſſi inſipide pour l'œil, qu'une monotonie éternelle de ton peut l'être pour une oreille délicate. Tout ce qui eſt déplacé ou employé ſans gradation bleſſe du moins un jugement ſain & exercé.

Je crains de vous avoir plutôt fatigué qu'amuſé par mes obſervations, qui vous paroîtront un peu triviales. Afin de ne pas vous accabler tout d'un coup, je réſerve pour une autre lettre les réflexions générales qu'on peut faire ſur les geſtes & les mouvemens du corps d'une ſignification plus ſpéciale & plus déterminée.

LETTRE

LETTRE VI.

VOTRE objection, qu'on eſt plus occupé à mettre de la grace, un certain agrément, du moëlleux, un beau développement & de la ſoupleſſe dans le geſte, que de l'employer & de le diſtribuer à propos & avec convenance, eſt peut-être une remarque très-vraie; mais ce n'eſt pas-là une objection en forme. Tant pis ſi, en général, nous avons été juſqu'à préſent ſi peu attentifs aux geſtes & aux mouvemens du corps: cette négligence nous prive d'une jouiſſance que nous aurions trouvée de plus au théâtre. Une oreille non exercée laiſſe échapper cent faux accens ſans les remarquer; faut-il pour cela les permettre au comédien? Dirons-nous que toute la règle de la juſte diſtribution de l'accent eſt une vaine chimère? Ou ne ſommes-nous pas plutôt forcés de convenir que l'accent bien placé produit même ſur l'ignorant tout l'effet,

que l'accent faux manque toujours?

Votre remarque, que dans ce jeu tranquille des geſtes, le caractère de l'homme & celui qui eſt propre à chaque nation ſe montre déja, en eſt d'autant plus juſte. — Lorſque chez nous un philoſophe propoſe une queſtion à examiner, il préſente la main ouverte à la hauteur du milieu du corps, ou tout au plus il porte l'index juſques vers les lèvres : le Talmudiſte, au contraire, qui, pendant tant de ſiècles, a conſervé l'eſprit & le génie des Orientaux, élève en l'air & agite avec force la main entièrement ouverte. Auſſi trouve-t-on plus de peinture & d'expreſſion dans ſes diſours. Son imagination plus ardente, transforme, autant qu'il eſt poſſible, toutes les idées intellectuelles en images ; les métaphores exprimées par ſon corps ne ſont pas moins hardies que celles qu'il trouve dans la langue dont il ſe ſert ; auſſi ſon cœur placé, pour ainſi dire, plus près de ſon jugement, fait adopter à celui-ci tout ce qui l'intéreſſe de préférence. Lorſqu'un doute arrête ſon examen, on le voit pencher ſon corps

d'une manière ſenſible vers un côté ; &, en tirant dans le développement conſéquence ſur conſéquence, il remue ſans ceſſe le pouce de côté & d'autre. Lorſqu'enfin il a trouvé la ſolution du problême, (ce qu'un de nos ſcrutateurs plus modérés fera connoître par un regard ſatisfait, & avec la main tranquillement avancée) notre Talmudiſte en montre ſa ſatisfaction par un grand battement de mains.

Toutes les modifications du corps d'une ſignification plus particulière & plus déterminée, ſe partagent dans les deux eſpèces que je viens de nommer ; ſavoir, en geſtes *pittoreſques* & en geſtes *expreſſifs*. Peut-être ne devrois-je appliquer le mot *geſte* qu'à cette dernière eſpèce ; mais notre langue (allemande) me paroît auſſi-bien permettre cette extenſion du ſens que la langue latine. Cicéron qui, dans un endroit, n'applique le mot *geſtus* qu'aux ſignes extérieurs de la ſituation de l'ame, les *affectiones animi* ; parle ailleurs du *geſtu ſcenico*, *verba exprimente*. Ce que j'appelle *peinture*, eſt ſa *demonſtratio* ; & *ſignificatio* eſt à-peu-près chez lui ce

que j'entends par *expreſſion* (1). A la vérité, il y a encore d'autres mouvemens, qu'on pourroit appeller *indicatifs*, lorſque la choſe ne doit pas être dépeinte, mais ſeulement indiquée par quelque rapport extérieur, comme le lieu & le tems; ou quand, par le moyen de ſemblables rapports, la choſe eſt déſignée elle-même par une métonymie. Mais afin de ne pas être prolixe dans cette diſcuſſion, nous rangerons ces mouvemens indicatifs dans la claſſe des pittoreſques. Vous me demanderez ſans doute ſi l'idée du tems peut auſſi être exprimée? Oui, cette expreſſion eſt facile en ſe ſervant de l'image de l'eſpace : la main ouverte & courbée un tant ſoit peu en arrière, fait connoître, par l'image d'un eſpace rempli, un tems qui eſt déja paſſé; tandis qu'en étendant la main ouverte toute droite en avant, pour marquer un eſpace encore à parcourir, on indiquera le tems à venir.

Ainſi que l'habitude entière du

(1) Cicero, *l. c. Omnes autem hos motus ſubſequi debet geſtus, non hic verba exprimens, ſcenicus, ſed univerſam rem & ſententiam, non demonſtratione, ſed ſignificatione declarans.*

corps & de ſes membres peut, ſelon l'occurence des cas, ſervir à peindre une choſe, il ſert de même à l'expreſſion des opérations & des mouvemens intérieurs de l'ame. Le ſiège du jeu des geſtes n'eſt pas fixé dans tel membre ou telle partie du corps en particulier. L'ame exerce ſur tous les muſcles un pouvoir égal, & dans nombre de ſes opérations & de ſes paſſions elle agit ſur tous en général. Vous ſavez que chaque membre & chaque muſcle parle dans la figure du Laocoon. Mais cette expreſſion eſt, en quelque ſorte, trop foible dans certains membres comparativement aux autres pour être facilement remarquée ; d'ailleurs il y a des parties trop couvertes par la draperie, pour que l'expreſſion rapide & légère puiſſe y être apperçue.

Le viſage eſt le principal ſiège des mouvemens de l'ame, & les geſtes prennent ici le nom de *mines*. *Ita*, dit Latinus Pacatus, *intimos mentis adfectus proditor vultus enuntiat, ut in ſpeculo frontium imago exſtet animorum* (1). Les parties les plus élo-

(1) C'eſt le viſage, dit M. Lavater, *Traité de*

quentes du viſage ſont les yeux, les ſourcils, le front, la bouche & le nez (1). Enſuite la tête entière, ainſi que le col, les mains, les épaules, les pieds, les changemens de toute l'attitude du corps (en tant que cette attitude n'eſt pas déja déterminée par les geſtes précédens) ſervent auſſi de leur côté à l'expreſſion. Vous déciderez vous-même ſi le rang que je viens d'établir entre les parties expreſſives du viſage eſt exact. Le Brun (2) eſt d'un ſentiment contraire à l'opinion générale, qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre, ce ſont les ſourcils qui expriment

---

la Phyſionomie, T. I, p. 10 & 12, en hollandois), qui eſt ſans contredit la principale partie de la tête de l'homme. C'eſt le miroir ou plutôt l'expreſſion ſommaire des mouvemens de l'ame. L'eſprit s'y montre en particulier ſur le front & dans les ſourcils; la bonté ou la nature morale, tant active que paſſive, dans les yeux, ſur les joues & ſur les lèvres; la nature animale, dans la partie inférieure du viſage, depuis la lèvre inférieure juſqu'au col. *Note du Traducteur.*

(1) Voyez *Duodecim Panegyricos veteres, Edit. Cellar. p.* 416.

(2) Voyez *Conférence ſur l'expreſſion générale & particulière, p.* 19.20.

le mieux les paſſions. Car, dit-il, la prunelle, par ſon feu & par ſa mobilité, n'indique que l'état paſſionné de l'ame en général, mais non pas de quelle eſpèce eſt cette paſſion. Aimez-vous mieux adopter ce ſentiment, ou celui de Pline l'ancien (1), qui accorde la préférence à l'œil ? Quant à moi, je ſuis du ſentiment de ce dernier (2).

---

(1) *Natur. Hiſtori., L. XI, c. 54, edit. Hard., T. I, p. 617, Nulla ex parte majora animi indicia cunctis animalibus : ſed homini maxime ; id eſt, moderationis, clementiæ, miſericordiæ, odii. amoris, triſtitiæ, lætitiæ. Contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrantes, graves, tranſverſi, limi, ſummiſſi, blandi. Profecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa miſericordiæ lacryma. Hos cum oſculamur, animum ipſum videmur attingere. Hinc fletus & rigantes ora rivi. Quis ille humor eſt, in dolore tam fœcundus & paratus ? aut ubi reliquo tempore ? Animo autem videmus, animo cernimus : oculi, ceu vaſa quædam, viſibilem ejus partem accipiunt atque tranſmittunt, &c.*

(2) Cela nous rappelle le bon mot d'une femme d'eſprit, qui diſoit : « Il eſt bien hardi, ce » coquin-là : il oſera regarder en face un homme » qui tient le pinceau ». C'étoit ſans doute auſſi par le moyen des yeux que le célèbre la Tour prétendoit lire dans l'ame de ceux qu'il peignoit. « Ils croient, diſoit-il, que je ne ſaiſis que les » traits de leur viſage ; mais je deſcends au fond » d'eux-mêmes, & je les remporte tout entiers ». *Note du Traducteur.*

Remarquez bien, je vous prie, qu'il y a une loi générale qui détermine l'expreſſion, & d'après laquelle, en certains cas, on pourroit meſurer la vivacité & le degré du ſentiment. L'ame parle le plus ſouvent, & de la manière la plus facile & la plus claire par les parties dont les muſcles ſont les plus mobiles; donc elle s'expliquera le plus ſouvent par les traits du viſage, & principalement par les yeux; mais ce ne ſera que rarement qu'elle emploiera les changemens dans les attitudes caractériſtiques de tout le corps. La première eſpèce de ces expreſſions, ſavoir celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & ſi ſpontanément, en ne laiſſant, pour ainſi dire, aucun intervalle entre le ſentiment & ſon effet, que le ſang froid le plus réfléchi & l'art le plus exercé à maſquer les penſées ſecrettes, n'en peuvent pas arrêter l'exploſion, quoiqu'ils maîtriſent tout le reſte du corps (1). L'homme qui veut cacher les affections de ſon ame,

(1) Chaque mouvement de l'ame, dit Cicéron, (*De Orat.*) a naturellement une phyſionomie qui lui eſt propre. *Note du Traducteur.*

doit ſur-tout prendre garde de ne pas ſe laiſſer fixer dans les yeux ; il ne doit pas moins veiller avec ſoin ſur les muſcles qui avoiſinent la bouche, qui, lors de certains mouvemens intérieurs, ſe maîtriſent très-difficilement. Si les hommes, dit Leibnitz (1), vouloient examiner davantage avec un véritable eſprit obſervateur les ſignes extérieurs de leurs paſſions, le talent de ſe contrefaire deviendroit un art moins facile ». Cependant l'ame conſerve toujours quelque pouvoir ſur les muſcles; mais elle n'en a aucun ſur le ſang, dit Deſcartes (2); & par cette raiſon la rougeur ou la pâleur ſubite dépendent peu ou preſque point de notre volonté.

Si le viſage & ſur-tout l'œil ont cet avantage inconteſtable dans l'expreſſion de ce qui ſe paſſe dans l'intérieur de l'ame, quel dommage n'eſt-ce pas qu'il ſoit ſi difficile de décrire leurs changemens ! Le philoſophe françois que je viens de citer

(1) *Nouveaux eſſais ſur l'entendement humain*; p. 127.

(2) *Paſſiones animæ*, art. 114.

a déja indiqué la raiſon de cette extrême difficulté ; & il s'en ſert comme d'une excuſe, pour abandonner la partie (1). « Il n'exiſte aucune paſ» ſion, dit-il, qui ne ſoit indiquée » par un mouvement particulier des » yeux. Souvent même ce mouvement » eſt ſi frappant, que le laquais le » plus borné peut lire dans ceux de » ſon maître s'il eſt en colère ou de » bonne humeur (2). Mais quoique » ces mouvemens des yeux ſe remar» quent très-facilement, & que leur » ſignification ſoit très-claire, il n'en » eſt pas moins difficile de les dé» crire. Chacun eſt compoſé de mu» tations infiniment variées des traits » du viſage & même des mouvemens » du corps, qui ſont ſi fins & ſi lé» gers, qu'aucun n'en peut être ob» ſervé & examiné ſéparément ; » quoique ce qui réſulte de leur réu-

(1) *Paſſiones animi. art.* 113.

(2) Shakeſpeare, ce grand peintre du cœur humain, a fait la même obſervation dans ſa tragédie de *Cymbeline*, où il dit : « *How hard it* » *is to hide the ſparks of nature !* » Note du Traducteur.

» nion s'apperçoive avec la plus
» grande facilité. On peut dire à-
» peu-près la même choſe des autres
» geſtes expreſſifs du viſage; car quoi-
» qu'ils aient moins de fineſſe que
» ceux des yeux, leur analyſe offre ce-
» pendant auſſi beaucoup de difficultés.
» Ils varient très-ſouvent & ſe confon-
» dent tellement l'un dans l'autre,
» qu'il y a des hommes qui, en pleu-
» rant, font les mêmes mouvemens
» de viſage que d'autres lorſqu'ils
» rient. Quelques-uns de ces mou-
» vemens ſont à la vérité aſſez recon-
» noiſſables; comme, par exemple,
» les plis dans la colère, & certains
» mouvemens du nez & des lèvres
» dans la mauvaiſe humeur & dans
» la raillerie; mais ceux-ci paroiſſent
» plutôt dépendre de la volonté que
» de la ſimple nature ». — Je ſup-
prime ce que Deſcartes ajoute ici, parce que cela contredit le paſſage de Leibnitz, cité ci-deſſus, qui me paroît plus exact.

Mais, direz-vous ſans doute, à quoi pourra ſervir ce calcul ſcrupuleux de toutes les parties intégrantes d'un geſte dans nos recherches actuelles?

il ſuffira d'avoir des dénominations claires & préciſes, qui ſoient à la portée de tout le monde, pour exprimer les phénomènes en grand. Sans doute il ſeroit très-bon que nous euſſions ces termes; mais à cet égard, nos langues ſont encore ſi pauvres & ſi imparfaites, qu'on ne peut eſpérer de donner des idées exactes ſur ce ſujet.

En attendant, ne renonçons pas à l'eſpérance que ſi les artiſtes deſſinateurs parvienent à préparer la voie, en fixant, autant qu'il eſt poſſible, tout ce qui dans la nature eſt ſi mobile, ſi momentané relativement aux mines & aux geſtes, & en l'offrant exprimé par un trait fidelle à l'eſprit obſervateur; qu'alors auſſi un homme de génie, ou pluſieurs réunis, ou tous ſéparément trouveront le moyen de ſuppléer à cet égard à la pauvreté des langues. « En » réfléchiſſant, dit Sulzer (1), que, » par le ſeul examen des deſſins & » des deſcriptions, un amateur d'hiſ» toire naturelle parvient à impri» mer dans ſon eſprit & la forme &

(1) *Théorie générale des beaux-arts*; art. *Geſte*.

» la ſtructure de pluſieurs milliers de
» plantes & d'inſectes avec tant de
» fidélité & d'exactitude, qu'il en
» remarque les nuances les plus im-
» perceptibles; on peut préſumer avec
» raiſon qu'une collection des diffé-
» rentes phyſionomies & des modi-
» fications de leurs traits, faite &
» claſſée avec le même ſoin, eſt une
» choſe également poſſible, & qu'il
» en réſultera un nouvel art non moins
» important dans ſon genre. Pourquoi
» une collection de geſtes expreſſifs ne
» ſeroit-elle pas auſſi poſſible & auſſi
» utile qu'une collection de deſſins de
» coquilles, de plantes & d'inſectes?
» Et ſi cette matière étoit un jour l'ob-
» jet d'une étude ſérieuſe, pourquoi ne
» parviendroit-on pas auſſi-bien à trou-
» ver les mots techniques & les termes
» propres pour cette ſcience, qu'on eſt
» parvenu à en imaginer pour l'hiſtoire
» naturelle »?

Au ſeul article de l'utilité près, que l'amateur de coquilles conteſtera peut-être, que penſez-vous de ce paſſage? Quant à moi, je ne puis rien déterminer avec quelque certitude, ſur cette matière. Il y auroit tant de choſes à dire

ſur le terme de comparaiſon ſi diſſemblable, qui ſert de baſe au raiſonnement de Sulzer, que j'aime mieux ne pas m'expliquer du tout ſur ce ſujet. D'ailleurs vous m'avez déja fait le reproche que je ne puis nommer ce digne & brave homme ſans lui chercher querelle; mais eſt-ce ſa faute ou la mienne ?

LETTRE VII.

QUOIQUE la découverte que vous avez faite de l'ouvrage de Lœwe (1) ſoit peu importante, l'air d'intérêt avec lequel vous me l'annoncez m'encourage néanmoins. Si vous aviez lu cet écrit, vous en auriez parlé avec moins de chaleur: car véritablement cet auteur dit, ſur le ſujet dont il s'agit entre nous, des choſes auſſi générales, auſſi inſignifiantes, que celles que quelques auteurs étrangers qui l'ont précédé en ont avancées, mais dans un ſtyle bien plus foible &

(1) *Abrégé des principes de l'éloquence du geſte. Hambourg 1755.*

bien plus diffus. Cependant il m'a fait penſer à un point, que ſans lui j'aurois peut-être oublié.

Voici de quoi il s'agit. Si les geſtes ſont des ſignes extérieurs & viſibles de notre corps, par leſquels on connoît les modifications intérieures de notre ame, il s'enſuit qu'on peut les conſidérer ſous un double point de vue : d'abord, comme des changemens viſibles par eux-mêmes ; en ſecond lieu, comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'ame. Ce double point de vue fait naître une double queſtion. A l'égard du premier, l'art demande : qu'eſt-ce qui eſt beau ? Et à l'égard du ſecond : qu'eſt-ce qui eſt vrai ? Or, comme ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne doit être négligée, l'art les réunit en une ſeule queſtion, & demande : qu'eſt-ce qui eſt en même tems le plus beau & le plus vrai ?

Parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur & même du comédien, & vous trouverez qu'au grand déſavantage de l'art, on s'en eſt beaucoup trop tenu à la première de ces

queſtions. Auſſi la plupart des règles conſervées par tradition ſur la déclamation théâtrale (ſi ce ne ſont celles qui regardent les moyens de ſe préſenter & de s'énoncer avec convenance) n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté & la nobleſſe du jeu. De-là vient que nous remarquons cette froide élégance, ſans ame & ſans expreſſion dans le jeu de tant d'acteurs; de même que ces geſtes compaſſés, précieux & mannequinés dans celui des comédiens; car dans les tems modernes le nouveau goût dans le choix des pièces, a auſſi amené une autre manière de les jouer, dont, ſi je ne me trompe, Ekhoff a donné le premier l'exemple en Allemagne, & a ſervi en même tems de modèle. Cet acteur a joué la tragédie avec la même facilité & le même naturel que la comédie; il a dédaigné la démarche majeſtueuſement compaſſée, & la manière de porter le corps comme nos maîtres à danſer, & l'art de lever & de baiſſer les bras avec des mouvemens préparés & exécutés ſelon des règles invariables qui rendent nos acteurs ſi gauches.

La

La vérité (comme elle doit l'être pour tout artiſte) fut toujours pour Ekhoff la première ; & la beauté la ſeconde loi, mais ſubordonnée. Sans jamais s'écarter ni de la vérité, ni de la nature, il déclamoit & jouoit ſes rôles, comme ils auroient auſſi dû être dialogués ; non d'après une idée générale & fixe du genre, mais ſuivant la qualité particulière de leur contenu. Ce jeu convenoit ſans doute pour toutes les pièces que le poëte avoit écrites dans le même eſprit ; auſſi Ekhoff y jouat-il ſupérieurement ; mais il ne fut pas également heureux dans les tragédies françoiſes, dont le ſyſtême faux demande néceſſairement le jeu & la déclamation propres à cette nation. Il étoit réellement comique de le voir jouer le rôle d'un héros de Corneille, & rendre le dialogue pompeux & épique de ce poëte, avec ſa déclamation proſaïque, & en prêtant aux caractères ampoulés du tragique françois ſes mouvemens ſimples & naturels.

Mais revenons aux mauvaiſes ſuites qui en réſultent pour le comédien, lorſqu'on lui prêche trop & ſans aucune reſtriction de mettre de la grace & de la

la ſoupleſſe dans ſes mouvemens. Comme vous ne connoiſſez pas l'ouvrage de Lœwe, j'en citerai le paſſage ſuivant, qui me ſemble très-bien vu. — « Riccoboni, dit-il, a » propoſé quelques règles dans ſon » *Art du Théâtre*, (*page* 11), qui » rendroient l'acteur pédant, s'il les » ſuivoit à la lettre. Mon objet n'eſt » pas ici de faire l'énumération de ces » & règles, de les réfuter en détail. Je » m'attacherai uniquement au mouve- » ment des mains dont il parle ainſi (1). » Lorſqu'on veut lever un bras, » il faut que la partie ſupérieure, » c'eſt-à-dire, celle de l'épaule au » coude, ſe détache du corps la pre- » mière, & qu'elle entraîne les deux » autres pour ne ſe mouvoir que ſuc- » ceſſivement & ſans trop de préci- » pitation. La main ne doit donc agir » que la dernière; elle doit être tour- » née en bas juſqu'à ce que l'avant- » bras l'ait portée à la hauteur du » coude; alors elle ſe tourne en haut, » tandis que le bras continue ſon

(1) Voyez le *Supplément à l'hiſtoire & aux progrès du théâtre, quatrième pièce, édit. allemande.*

» mouvement jusqu'au point où il » doit s'arrêter. ---- N'est-ce pas » là une espèce de pédanterie ; » & cette règle n'est-elle pas plus » propre à former des marionnettes » vivantes, que des orateurs & des » acteurs ? » Sans doute ; mais pourquoi Lœwe conseille-t-il lui-même au comédien d'étudier l'analyse de l'idée de la beauté de Hogarth ? Cet ouvrage lui sera tout aussi inutile & non moins dangereux que celui de Riccoboni.

Afin de venger la vérité trop souvent négligée dans cette matière, dans laquelle on s'est constamment attaché de préférence à la beauté ; je ne parlerai pas de celle-ci, & la vérité seule sera l'objet de mes recherches. Mais ce que je pourrai dire à cet égard se réduira peut-être à quelques réflexions insignifiantes. En attendant, ne soyez pas embarrassé de classer par la suite vos propres observations à ce sujet : j'aurai soin de vous en fournir les moyens ; & il se pourroit que, sans y penser, vous devinssiez l'homme le plus attentif & le plus diligent à rassembler des matériaux. Il me semble qu'une

certaine *fuga vacui* eſt inhérente à notre nature : nous voyons rarement un palais vuide ſans ſouhaiter qu'il ſoit meublé. Du moment que les claſſes ſeront marquées, vous ne tarderez pas à chercher de quoi les remplir.

LETTRE VIII.

JE me flatte d'avoir ſuffiſamment expliqué ailleurs (1) la différence eſſentielle qu'il y a entre la peinture & l'expreſſion, en tirant une ligne de démarcation juſte & ſévère qui doit ſéparer ces deux idées. Ici la peinture n'eſt encore que la repréſentation ſenſible de la choſe qui occupe l'ame ; & l'expreſſion n'eſt de même que la repréſentation ſenſible de la diſpoſition avec laquelle l'ame penſe, & du ſentiment dont ſa perception l'affecte, c'eſt-à-dire, de l'état dans lequel elle ſe trouve placée par l'objet de ſa contemplation ac-

(1) Voyez la *Lettre ſur la Peinture muſicale*, T. I, p. 247, *ſeqq.* de notre Recueil.

tuelle. La peinture de l'art du geſte eſt, comme celle de la muſique, complette ou incomplette. On ne peut peindre complettement que la figure, l'attitude, les mouvemens d'un corps ſemblable au nôtre. Tout ce que la pantomime voudra peindre au-delà ne produira que des repréſentations incomplettes, des propriétés iſolées & des qualités généraliſées. Par exemple, la hauteur d'une montagne ſera peut-être indiquée ſeulement par l'élévation de la main & du corps, en renverſant la tête en arrière, & en tenant le regard fixé vers le ciel; la grande circonférence de cette montagne deviendra, en quelque ſorte, ſenſible en décrivant un demi-cercle avec les bras étendus. Vous ſentirez vous-même la foibleſſe & l'imperfection de cette manière de repréſenter les objets, & combien elle a beſoin du ſecours des paroles, à moins que la liaiſon de l'enſemble n'en facilite d'avance l'explication. La montagne qui doit être imitée, & le corps humain, qui, à cet effet, n'a que ſes propres moyens à employer, offrent une trop grande diſparité entr'eux, & les points où ils coïncident ne

ſont que des ſignes très-éloignés & fort abſtraits. Les mouvemens des animaux, ceux, par exemple, d'un courſier fier & courageux, ſont plus aiſés à imiter; mais les formes & les modifications du corps humain le ſont encore davantage. Tout le jeu de *Minna* (1), lorſque pourſuivant le *Major* qui cherche à s'échapper, & ne pouvant le retenir, elle rentre dans ſon appartement après pluſieurs expreſſions du déſordre & de la douleur qui l'accablent; tout ce jeu, dis-je, peut être, ſinon entièrement rendu, du moins indiqué trait pour trait, lorſqu'au troiſième acte l'hôte fait le récit de cette ſcène. Celui-ci avancera les mains, comme s'il vouloit retenir quelque choſe; il élèvera ſes regards au ciel, il eſſuiera ſes yeux, tout ſon corps ſera en agitation, comme tourmenté par une anxiété ſecrète, & par de douces inflexions, ſa voix même reſſemblera, en quelque ſorte, à celle d'une femme. L'imitation de cette

(1) Dans le drame allemand, intitulé *Minna de Barnhelm*, de Leſſing, traduit en françois dans le Tome 3 du théâtre allemand, de M. Junker & Liebaut.

ſcène eſt trop naturelle, pour qu'un acteur médiocrement habile ne puiſſe la ſentir au premier coup.

Mais pourquoi trouve-t-on ici cet air naturel? Seroit-ce parce que l'hôte veut donner à la ſuivante une idée très-animée & très-ſenſible d'un événement dont il a été le témoin, & dont, ſuivant ſa curioſité ordinaire, il voudroit avoir la clef? ou bien à cauſe que pendant ſon récit ſes propres idées acquierrent un tel degré de chaleur, qu'il ne peut s'empêcher de les exprimer par ſes mines & par ſes mouvemens? Quel que ſoit le motif que vous prêtiez à l'hôte, l'un & l'autre ſont également fondés & exacts. Ils prévalent alternativement dans ces ſortes de peintures, &, en général, ils ſe trouvent ſouvent réunis, parce que durant l'effort qu'on emploie pour rendre une idée plus frappante & plus ſenſible à quelqu'un, il eſt naturel qu'elle prenne également une plus grande vivacité dans nous-mêmes.

Lorſqu'un inſtituteur veut faire ſentir à ſon élève l'indécence d'une attitude, ou le ridicule d'une action;

il lui fait voir l'une & l'autre en les chargeant un peu ; lorſqu'une gouvernante déſire que ſa pupille acquierre de la grace dans ſon maintien & dans ſes mouvemens, elle ſe propoſe preſque toujours elle-même comme un modèle digne de toute ſon attention ; & quand un homme accuſé tâche de ſe juſtifier devant le juge de ce que, dans la chaleur de la diſpute, il a porté le premier coup, il cherche, en racontant le ſujet de la rixe, à imiter, en les exagérant, toutes les menaces & toutes les attitudes offenſantes de ſon adverſaire, pour faire ſentir qu'il étoit impoſſible qu'un homme d'honneur y répondît autrement que par un ſoufflet. Dans ces cas, on trouve les cauſes des geſtes pittoreſques réunies. La repréſentation de la faute commiſe par l'élève, celle de la beauté d'un maintien plein de grace & de décence de la part de la gouvernante, & l'idée de la grandeur de l'offenſe qu'a reçue l'accuſé, acquierrent, durant le récit de celui-ci & pendant la leçon des premiers, trop de force, pour que, s'élançant avec impétuoſité de l'ame, elles ne

ſe manifeſtent pas par des mines plus expreſſives & des mouvemens plus animés. Dans ces trois cas, la correction, l'inſtruction & la juſtification exigent, de la part de ces trois perſonnages, l'emploi de geſtes imitatifs. Chacun de ces buts ne peut être atteint que par une repréſentation très animée de l'objet qu'il s'agit de peindre, & l'image frappante des phénomènes viſibles eſt ſans doute le moyen le plus puiſſant pour les faire connoître d'une manière ſenſible. C'eſt ici qu'on peut appliquer la maxime connue :

Segnius irritant animos demiſſa per aurem
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus, & quæ
Ipſe ſibi tradit ſpectator (1).

Cependant l'expérience prouve auſſi que, même ſans aucun but, la ſeule force de la repréſentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'eſprit en eſt fortement occupé. « Une repréſentation

(1) Horace, *De Arte Poetica*, v. 180-182.

» complette & intuitive d'une action, » dit M. Tetens dans un de ſes excel- » lens eſſais (1), eſt une diſpoſition à » cette action. Lorſque nous nous re- » préſentons en idée des mots, nous » les prononçons intérieurement; & » quand cette langue interne devient » plus forte, en acquérant ſucceſſive- » ment de la vivacité, on nous voit » faire des mouvemens avec les lèvres ». Cet effet va ſouvent en augmentant, juſqu'à ce que nous prononcions réel- lement ces mots tout haut, comme ſi nous voulions communiquer nos idées à quelqu'un, quoique nous ſoyons ſeuls. En généraliſant davantage la pro- poſition de ce philoſophe, on peut dire que chaque repréſentation complette & intuitive d'une choſe, ou d'un évé- nement, (quoique cet événement ou cette choſe ne ſoit pas une action hu- maine) eſt accompagnée d'une impul- ſion, d'un attrait qui nous porte à l'imiter. Home (2) avoit déja fait cette

(1) *Eſſais philoſophiques ſur la nature humaine, & ſur ſon développement, T. I, p.* 643. Comparez-y *p.* 664 *& ſuiv.* (édition allemande).

(2) Home *l. c. p.* 280.

obſervation à l'égard du grand & du ſublime. « Un objet qui a de la gran-
» deur, dilate la poitrine, & il en-
» gage le ſpectateur à agrandir les
» proportions de ſon corps. Cet effet
» ſe remarque ſur-tout dans les per-
» ſonnes qui, mépriſant les conve-
» nances ſociales & les règles de la
» politeſſe, laiſſent une liberté en-
» tière à la nature, lorſqu'elles ſont
» la deſcription de grands objets :
» maîtriſées alors par un inſtinct na-
» turel, elles ſe gonflent elles-mêmes
» en inſpirant fortement l'air. Un
» objet ſublime produit une autre ex-
» preſſion du ſentiment. Il force le
» ſpectateur à ſe redreſſer en s'éle-
» vant ſouvent ſur la pointe des
» pieds ».

Au reſte, comme rien n'eſt plus intéreſſant pour l'homme que lui-même, & qu'il ne peut rien repréſenter plus parfaitement que les qualités & les modifications du corps humain; ce ſont ces qualités & ces modifications qu'il aime naturellement le mieux à imiter par des repréſentations complettes & intuitives. —— Lorſqu'un homme, après avoir vu pluſieurs fois une

pièce de théâtre, ou que, trop blaſé ſur ce ſujet pour ne pas y aſſiſter avec quelqu'indifférence, il rencontre, parmi les ſpectateurs, un jeune homme dont l'ame, encore neuve, eſt entièrement attachée à ce qui ſe paſſe ſur la ſcène ; cet abandon total lui fournit ſouvent au parterre un ſpectacle plus amuſant que ne peut l'être le jeu même des acteurs. Ce ſpectateur novice, entraîné par l'illuſion, imite toutes les mines & juſqu'aux mouvemens des acteurs, quoiqu'avec une expreſſion moins prononcée. Sans ſavoir ce qu'on va dire, il eſt ſérieux ou content ſelon l'air ou le ton que prennent les acteurs ; ſon viſage devient un miroir qui réfléchit fidellement les geſtes variés des perſonnages. La mauvaiſe humeur, l'ironie, la curioſité, la colère, le mépris, en un mot, toutes les paſſions miſes en ſcène ſe répètent dans ſes traits. Cette peinture imitative eſt ſeulement interrompue lorſque ſes propres ſentimens, en croiſant les impreſſions des objets extérieurs, cherchent eux-mêmes les moyens de s'exprimer. — De pareilles obſervations, qu'on peut

faire journellement, prouvent qu'Aristote avoit parfaitement raison de placer l'homme au-dessus du singe, en lui accordant le premier rang dans l'art de l'imitation (1).

Cette observation sur ce que le geste étranger a de communicatif, si je puis me servir de ce terme, est très-importante pour l'acteur en général, & principalement pour le comédien, parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre son jeu muet plus animé. Les conditions sous lesquelles il peut se permettre l'imitation des gestes du personnage avec lequel il est en scène, se réduisent à celles-ci : l'attention qu'il lui prête, ou mieux encore celle qu'il donne à sa réplique, doit être pour lui du plus grand intérêt, & aucun sentiment personnel & contraire à la situation, ainsi qu'à l'imitation, ne doit croiser cette attention ; car quand il faut qu'il commence à

(1) *De poet. c. IV.* Το μιμεῖσθαι συμφυτον τοις ανθρωποις εκ παιδων εστι. Και τουτῳ διαφερουσι των αλλων ζωων, ὁτι μιμητικωτατον εστι.

ſe fâcher lorſque l'autre ſourit, il ne peut ſans doute pas imiter ce ſourire. Cependant je ne puis diſcuter ici juſqu'où la peinture eſt permiſe ou défendue dans le jeu des geſtes ; il faudroit pour cela que nous euſſions auparavant une connoiſſance plus exacte de l'expreſſion.

Je me contenterai d'indiquer ſeulement une remarque très-intéreſſante qu'on peut encore faire ici : elle concerne le grand nombre de figures, & ſur-tout de métaphores, qui ſe trouvent auſſi-bien dans le langage des geſtes que dans celui de la parole, ſoit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. Toute peinture incomplette, ſur-tout d'objets inviſibles & d'idées intérieures & intellectuelles, doit ſe faire par images, & cela arrive en effet ainſi. En penſant à une ame ſublime, on élève le corps & le regard. A-t-on l'idée d'un caractère obſtiné, auſſi-tôt l'on prend une poſition ferme, on ſerre le poing & le dos ſe roidit. L'imitation ſe fait par des reſſemblances fines & tranſcendantes, leſquelles, dans le langage des paroles, fourniſſent auſſi des termes pour

des objets qui ne frappent ni le ſens de l'ouie, ni d'autres organes. — Je pourrois accumuler à l'infini les exemples des geſtes figurés. Voulez-vous une métonymie qui emploie l'effet pour la cauſe ? Le laquais, en parlant de la récompenſe déſagréable avec laquelle ſon maître pourroit payer ſes fredaines, ſe frotte avec le deſſus de la main le dos, comme s'il ſentoit déja la douleur des coups de bâton. En demandez-vous une autre, qui, au lieu de la choſe, indique un rapport extérieur ? Pour déſigner le vrai Dieu, ou les dieux du paganiſme, le langage du geſte ſe ſert de leur prétendue demeure dans le ciel. De la même manière, les mains élevées, les yeux dirigés vers le ciel, appellent les dieux à témoin de l'innocence, implorent leur ſecours, & ſollicitent leur vengeance. Ou aimez vous mieux une ſynecdoque ? On déſigne une ſeule perſonne préſente pour indiquer toute ſa famille ; on montre un ſeul ennemi qu'on voit lorſqu'on veut parler de toute l'armée ennemie. Ou bien voulez-vous une ironie ? La jeune beauté qui refuſe la main de l'amant qu'elle mépriſe, lui fait une révérence

profonde, mais ironique. Le nombre des allusions n'est pas moins grand dans le langage des gestes. L'action de laver les mains constate l'innocence ; deux doigts plantés devant le front indiquent l'infidélité de la femme ; en soufflant légèrement par-dessus la main ouverte, on désigne l'idée de rien. Cependant les allusions qui ont rapport à des anecdotes, à des opinions ou à des locutions particulières, n'appartiennent plus au domaine de la pantomime. Les gestes figurés, au contraire, qui, lorsqu'ils sont bons, ont leur base dans les idées mêmes, & peuvent parconséquent être généralement intelligibles, ne doivent pas être négligés dans cet art.

L'Italien qui, en général, parle souvent par le geste d'une manière, très-claire, & avec une & grande vivacité, a entre autres, une pantomime très-expressive ; c'est lorsqu'il avertit de se défier d'un homme faux & dissimulé (1). L'œil fixe alors cet homme de côté avec beaucoup de méfiance ; l'index d'une

(1) Voyez la Planche I, Figure I.

main

main le montre furtivement en deſſous ; le corps ſe tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire du même côté la joue en bas, de ſorte que cet œil devient plus grand que l'autre, lequel, par l'expreſſion propre à la méfiance, paroît déja beaucoup plus petit qu'il ne l'eſt naturellement. De cette manière il ſe forme un double profil, & un viſage dont une moitié ne reſſemble aucunement à l'autre. J'étois d'abord tenté de vous expliquer toute cette pantomime comme une peinture figurée d'un caractère faux, combinée avec l'expreſſion de la méfiance ; mais à préſent il me paroît que ce viſage, détraqué & rendu diſſemblable à lui-même, pourroit bien être l'image de ce caractère. L'un des côtés tourné vers l'homme ſuſpect a tout-à-fait l'expreſſion de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue ſemble ſeulement ſervir à agrandir l'œil, & l'objet de cet agrandiſſement paroît indiquer l'attention néceſſaire pour ſe garantir des pièges du fourbe. Il eſt ſingulier que cette pantomime ſoit ſi aiſée à comprendre, & que cepen-

dant ſon explication offre tant de difficultés.

L'Italien ſe ſert d'une autre pantomime également parlante, lorſqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertiſſement (1). Il paſſe le côté extérieur de la main légèrement à quelques reprises ſous le menton, en jettant la tête en arrière avec un rire ironique, ſourd & pour ainſi dire concentré. Chacun entend cette expreſſion, mais ſon explication pourroit offrir plus de difficultés encore que celle de la première. L'Italien veut-il peut-être donner à entendre par ce geſte ce que dans le dialecte de la baſſe Allemagne on inſinue par une phraſe particulière dont le ſens eſt : rien ne me gêne ? Cela veut-il dire qu'il ſe ſoucie auſſi peu de la choſe dont il eſt queſtion que de la pouſſiere qui peut s'être attachée à ſa barbe ? J'avoue mon ignorance à cet égard, & je ſerai ſouvent forcé de répéter cet aveu, même lorſqu'il s'agira d'expreſſions très-ſimples, & en uſage chez toutes les nations. Plus

(1) Voyez Planche I, Figure II.

nous examinons la nature, & plus elle nous laisse entrevoir de secrets : les matériels échappent à notre vue, & les intellectuels surpassent notre pénétration.

LETTRE IX.

Vous avez raison sans doute de dire qu'une pantomime écrite en Italie par un esprit penseur deviendroit un ouvrage très-intéressant. La théorie de cet art, comme celle de tous les autres, dépend en grande partie des observations. Mais la bonté de celles-ci ne tient pas tant à un œil juste & exercé qu'à la vérité, la force & la diversité des objets qui s'offrent à son examen. --- Votre seconde idée, savoir, que l'acteur Allemand gagneroit à emprunter de l'Italien, pourvu que son choix fut sage & discret, me paroît également juste. Il trouveroit chez cette nation des expressions qu'à la vérité une très-grande énergie des passions peut créer seulement dans ces contrées méridionales, où le sang est

plus chaud ; mais qu'à cause de leur grande vérité, nous comprendrions sur-le-champ sans reconnoître leur origine étrangère, pourvu que nos acteurs eussent l'art de les modérer un peu. Il en seroit, à mon avis, des gestes de cette nation plus vive, comme de certaines idées grandes & simples du génie : une seule tête est d'abord en état de les créer ; mais du moment qu'elles existent, chacun peut les saisir.

Des gestes pittoresques, sur lesquels je n'ai plus rien d'important à dire, je passe aux gestes expressifs. Il y en a tant, ils sont si variés, que je serois presque tenté de les ranger par classes, afin d'en faciliter l'examen. Quelques-uns de ces gestes sont *motivés* ou faits à dessein : ce sont des actions extérieures & volontaires par lesquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les passions de l'ame, qu'elles servent à satisfaire comme moyens. A cette classe appartiennent, par exemple, ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt ; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colère ; les

bras étendus de l'amour ; les mains portées en avant dans la crainte ou l'effroi.

D'autres gestes sont *imitatifs*, non en peignant l'objet de la pensée, mais la situation, les effets & les modifications de l'ame, & je les appellerai gestes *analogues*. Ceux-ci sont en partie fondés sur la tendance qu'a l'ame de rapporter à des idées sensibles ses idées intellectuelles, & par conséquent aussi d'exprimer par des modifications imitatives du corps les effets qui leur sont propres dès qu'ils acquièrent quelque vivacité ; comme lorsqu'en refusant son assentiment à une idée, on s'écarte, pour ainsi dire, avec la main renversée & semble la mettre de côté. Les gestes analogues sont aussi fondés en partie sur l'influence naturelle qu'ont les idées les unes sur les autres, sur la communication, s'il m'est permis de parler ainsi, qu'il y a entre les deux régions des idées claires & obscures, qui, à l'ordinaire, se dirigent & se modifient réciproquement. C'est ainsi, par exemple, que la série des idées en détermine la marche ; de sorte qu'elle devient tantôt plus lente ou plus rapide, tantôt plus

ferme ou plus modérée, tantôt enfin plus ou moins uniforme. Cette marche a lieu suivant les idées obscures qui dirigent tacitement la volonté, & qui prennent la loi de leur série des idées claires qui dominent. L'influence des unes sur les autres est réciproque. Par cette raison, chaque situation propre de l'ame, chaque mouvement intérieur & chaque passion a sa marche distincte; de sorte que l'on peut dire de tous les caractères en général, ce que la femme d'Hercule dit de Lychas.

Qualis animo est, talis incessu (1).

Il y a encore d'autres gestes qui sont des phénomènes involontaires; ce sont, à la vérité, des effets physiques des mouvemens intérieurs de l'ame, mais nous les comprenons seulement comme des signes que la nature a attachés par des liens mystérieux aux passions secrettes de l'ame,

(1) Seneca, *Trag. Herc. fur. Act. II, sc. 2.*

afin, dit Haller (1), que dans la vie civile un homme ne puiſſe pas ſi facilement en tromper un autre. Juſqu'à préſent perſonne ne nous a expliqué d'une manière ſatisfaiſante pourquoi les idées triſtes agiſſent ſur les glandes lacrimales, & les idées gaies ſur le diaphragme; pourquoi la crainte & l'anxiété décolorent les joues, que la pudeur ou la honte couvrent d'une rougeur ſubite. Je réunirai tous ces geſtes ſous la dénomination commune de geſtes *phyſiologiques*.

Je vous prie en grace de ne pas regarder cette claſſification comme faite d'après les lois ſévères de la logique. Ce n'eſt que celle d'un obſervateur, qui cherche ſeulement à mettre quelque ordre dans des faits dont la comparaiſon & l'examen ultérieur détermineront peut-être la véritable claſſification par la ſuite. J'eſpère me garantir par cette déclaration

(1) *Petite Phyſiologie*, *p.* 310. Il y a ſans doute encore pour cela d'autres cauſes finales; comme, par exemple, le mouvement de la ſympathie, & du deſir de donner du ſecours. Voyez Home, Smith & d'autres.

formelle de toutes les tracasseries inutiles que les physiologistes pourroient me susciter à cet égard. Mon objet est ici de bâtir, & non de guerroyer ; il est donc de mon intérêt de garder une neutralité exacte dans tous les différends qui subsistent entre les partisans de Sthal & les Mécaniciens ; qu'il me semble d'ailleurs que M. Unzer & d'autres ont déjà suffisamment discutés. Vous vous apercevrez sans peine que les premiers ne me pardonneroient pas une classification, car ils en trouveroient le premier membre renfermé dans le dernier, & ils me reprocheroient d'avoir blessé cette ancienne règle, suivant laquelle un membre doit exclure l'autre.

Parmi les gestes physiologiques, il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'ame ; elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande, ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas. Les larmes de la tristesse, la pâleur de la crainte & la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre ; phénomènes auxquels, à proprement parler, je ne devrois pas donner le nom de

geſtes ; mais que je puis cependant y comprendre d'après l'explication plus étendue que j'en ai donnée. — Comme on ne peut pas exiger l'impoſſible, on diſpenſe le comédien de ces changemens involontaires, & l'on eſt ſatisfait s'il réuſſit à imiter fidellement, mais avec prudence celles qui ſont volontaires. Je dis avec prudence ; car la même règle donnée plus haut concernant l'imitation de la défaillance & de la mort, trouve également ſa place ici. La fureur, qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable, qui fait grimacer tout le viſage, qui hurle juſqu'à ce que les muſcles ſe gonflent ſucceſſivement, & que le ſang extravaſé enflamme les yeux ; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature ; mais elle ſeroit ſans contredit dégoûtante dans l'imitation. Je fais cette remarque à cauſe de certaines *Médées*, qui forcent leur jeu juſqu'à le rendre ridicule, & qui crient de manière à affourdir les ſpectateurs. Faut-il donc être abſolument inſupportable aux organes pour parvenir à émouvoir le cœur ?

Il exiſte un ſeul moyen de repro-

duire dans la machine certaines émotions involontaires ; mais ce moyen n'eſt pas au pouvoir de tout le monde. Quintilien (1) raconte avoir vu des acteurs, qui, venant de jouer des rôles triſtes & touchans, pleuroient encore long-tems après qu'ils avoient dépoſé le maſque ; & il aſſure de lui-même que dans ſes plaidoyers il avoit ſouvent verſé des larmes & même pâli. Tout le ſecret conſiſte dans une imagination très-ardente que chaque artiſte doit avoir, & dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide & forte d'images touchantes, en l'habituant auſſi à ſe pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. Alors, ſans notre volonté, ſans notre intervention, ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes comme dans les ſituations véritables. Peut-être ſeroit-il poſſible de ſe former certaines diſpoſitions corporelles & une cer-

(1) *Inſtit. Orat. L. VI. c. 1, à la fin. Vidi ego ſæpe hiſtriones atque comœdos, cum ex aliquo graviore actu perſonam depoſuiſſent, flentes adhuc egredi. —— Ipſe —— frequenter ita motus ſum, ut me non lacrymæ ſolum deprehenderint, ſed pallor & vero ſimilis dolor.*

taine habileté par de ſemblables impreſſions de l'imagination, répétées ſouvent. Je connois des acteurs qui n'ont beſoin que d'un inſtant pour remplir leurs yeux de larmes ; & les pleureuſes qu'aux funérailles des anciens on payoit pour pleurer tel mort qui ne les intéreſſoit en aucune manière, ſemblent confirmer mon idée. Heureux l'acteur qui a acquis ce talent & qui ſait l'employer à propos ; car, comme l'expérience le prouve, une larme qu'on voit couler produit ſouvent le plus grand effet. Cependant ce conſeil de s'échauffer l'imagination juſqu'au point que ſes images produiſent une impreſſion égale à celle de la réalité, eſt, à mon avis, très-dangereux : j'en ai déja donné la raiſon dans ma deuxième lettre. L'acteur qui poſſède cet art, doit, avant que de s'abandonner à l'impétuoſité de ſon imagination, examiner ſcrupuleuſement s'il a aſſez de génie pour en maîtriſer les écarts. C'eſt lorſque, ſuivant l'expreſſion de Shakeſpeare (1), il ſait ſe modérer même au milieu du

(1) *Hamlet*, *Acte III*, *ſc.* 3.

torrent, de la tempête, &, pour ainſi dire, de l'océan des paſſions, pour remplir les convenances de ſon art, qu'il eſt véritablement un homme de génie, & que ſon jeu nous entraînera, tandis que celui d'un autre parviendra à peine à nous émouvoir. Il n'aura peut-être pas l'occaſion d'imiter la témérité de cet ancien acteur, appellé Polus (1), qui, dans le rôle d'Electre, portoit l'urne où étoient renfermées les cendres de ſon propre fils : mon conſeil de ne pas s'y expoſer ſeroit donc ſuperflu. Les ſentimens vrais ne s'emparent que trop facilement du cœur ; de ſorte qu'en le maîtriſant, ils empêchent ou rendent fauſſe l'expreſſion, qu'en pareils cas, ſuivant la véritable intention de l'acteur, ils auroient ſeulement dû fortifier.

(1) Gellius, *Noct. Attic.* Lib. VII, cap.

LETTRE X.

PARMI les différentes situations de l'ame que le corps exprime, considérons d'abord celle de la parfaite inaction ; car, dans un certain sens, elle a aussi son expression propre. — Je pense qu'il seroit inutile d'expliquer d'abord ce que j'entends par cette parfaite inaction. Vous me supposez probablement assez de connoissance en métaphysique pour être persuadé que même dans l'équilibre le plus parfait de toutes les facultés de l'ame, & dans le sommeil le plus profond de ses passions, je crois encore à son activité continuelle. Mais ici je suis aussi peu métaphysicien, que je me suis montré plus haut physiologue ; & il me plaît de prendre les choses telles qu'elles me paroissent, & non de rechercher scrupuleusement comment elles sont. Il me suffit que dans nombre de momens l'homme ne s'apperçoit ni de l'activité secrette & toujours subsistante de ses facultés intellectuelles, ni de la

tendance de ſon ame à la manifeſter par des ſignes extérieurs, ni d'aucun mouvement quelconque de ſon cœur.

Repréſentez vous un homme qui contemple une ſcène tranquille de la nature, non comme l'enthouſiaſte Doryal de Diderot (1), de qui la poitrine dilatée reſpiroit avec violence, mais auſſi tranquille, auſſi muet que la nature même; ou bien imaginez-vous qu'il écoute une converſation indifférente de ſon ami ou de ſon voiſin, & vous ne remarquerez en lui aucune trace ſenſible de plaiſir, ni de chagrin, point de plis prononcés ſur le front, autour des yeux ou des lèvres; le regard ni fin, ni trouble, ni vague; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque choſe à ſa place, & tous les traits dans un parfait équilibre, comme dans le deſſin que le Brun a donné du Repos. L'enſemble du viſage ſera analogue à la ſituation de l'ame. L'attitude du reſte du corps, debout ou aſſis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les

(1) Dans le *deuxième entretien*, à la ſuite du *Fils naturel*.

mains oiſives ſe repoſeront ſur les genoux, dans les poches, ſur le ſein ou dans la ceinture; ſinon, les bras ſeront entrelacés, ou quelquefois jettés en arrière, ſur le dos, lorſqu'on eſt debout, & les mains ſe ſoutiendront à la hauteur des reins. Un mouvement léger & ſans objet des doigts découvrira peut-être davantage encore le défaut d'une occupation particulière de l'ame; mais auſſi ſuivant que ce mouvement ſera plus ou moins rapide ou lent, doux ou heurté, il indiquera une propenſion ſecrette à des ébranlemens prochains qui développeront des ſentimens plus ou moins agréables dans l'ame. Lorſque le corps eſt aſſis, les pieds, également privés d'action, ſe croiſeront tantôt près des chevilles, ou, tirés en arrière une jambe ſe trouvera devant l'autre; tantôt un genou ſera poſé ſur l'autre; & même dans ces attitudes un léger mouvement aura peut-être encore lieu. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude plus droite, mais tranquille, tantôt dans une direction plus oblique & plus indolente, qui, approchant déja de la ſituation du corps

pendant le ſommeil, indiquera auſſi une tendance & une diſpoſition prochaine à l'aſſoupiſſement.

Toutes les variétés de ce genre, ſoit que je les aie indiquées ou non, ont naturellement leur cauſe déterminante, de même que les ont les attitudes & les poſitions dans leur enſemble, qu'elles ſervent à nuancer. Dans l'une il y a plus de gaieté, de force & de diſpoſition au plaiſir, & dans l'autre plus de pareſſe, de gravité, d'ennui & moins d'énergie. Cette cauſe eſt en partie dans l'objet de la méditation ou du récit même, qui ne peut jamais être entièrement indifférent, mais qui diſpoſe plus ou moins à des mouvemens agréables ou déſagréables, quelqu'éloignée que cette impulſion ſecrette puiſſe être. Cette cauſe ſe trouve auſſi en partie dans le ſujet qui reçoit les impreſſions, c'eſt-à-dire, dans l'homme. Il eſt poſſible que le même objet faſſe prendre à différens individus des attitudes très-diſparates; mais cela peut également venir d'une diſpoſition inſenſible, momentanée &, pour ainſi dire, imperceptible de l'eſprit, que des impreſſions

précédentes

précédentes ont laissée après elles, ou d'une situation variable du corps; cependant il n'est pas moins certain que le caractère de l'homme & sa manière particulière de penser & de sentir y contribueront beaucoup. Ainsi que les traits caractéristiques & distinctifs ne s'effacent jamais de la superficie tranquille du visage, & que c'est peut-être dans cet état de repos qu'ils sont le plus reconnoissables; de même l'attitude ou la position tranquille du corps offre-t-elle des traces sensibles du caractère individuel. Sans une tension continuelle des muscles, que l'ame opère par une activité continue, & dont par conséquent elle n'a pas le souvenir, le corps entier s'affaisseroit ou tomberoit en désordre sur lui-même: ainsi la manière dont elle le soutient est déja une preuve du degré de son activité intérieure & secrètement entretenue. D'ailleurs, certaines idées, de même que certaines inclinations favorites qui en dépendent, dominent plutôt que d'autres dans chaque ame; & quoique les unes & les autres soient, dans un silence profond, il s'en manifeste cependant de légères traces

dans l'attitude du corps ; ſa poſition ordinaire dévoile ſa ſituation habituelle, & l'on y découvre déja un commencement ou un élément d'expreſſion. Afin de mieux ſaiſir mon idée, examinons enſemble une ou deux attitudes. L'orgueilleux (1), en fourrant une main dans ſa veſte, préfère de la placer très-haut ſur la poitrine ; & ſi l'autre reſte libre, il la poſe en la retournant avec le revers ſur le côté, en faiſant avancer le coude. Sa tête eſt jettée un peu en arrière ; la diſtance des pieds, tournés en-dehors, eſt fort grande, ou ſi l'un des pieds ſert d'appui, l'autre eſt très-en-avant. — Un caractère doux, ſans être pour cela mol ou pareſſeux, aime à tenir les bras entrelacés vers le milieu du corps. Sa tête reſte dans une poſition verticale, ni jettée en arrière, ni penchée ſur la poitrine ; ſes pas ſont petits, & ſes pieds, ſans être tournés en-dedans, ne le ſont pas non plus trop en-dehors (2). Vous remarquerez aiſément qu'il eſt queſtion ici de l'attitude favorite des femmes,

(1) Voyez Planche II, fig. 1.
(2) Voyez Planche II, fig. 2.

que la nature ou l'art rend plus douces que le ſexe qui a la force en partage. — Des mains réunies ſur le dos, & parconſéquent plus éloignées du prochain développement de leur activité (1), annoncent beaucoup plus de flegme, une inattention & une incurie plus parfaites. Cependant la groſſeur du ventre, qui fait retomber les bras, pour ainſi dire, d'eux-mêmes en arrière, peut auſſi rendre cette poſition plus commode; mais quoiqu'une autre attitude, également aiſée, puiſſe avoir lieu ici, c'eſt-à-dire, celle d'appuyer les bras ſur les côtés, l'excès de l'embonpoint fait déja naître le ſoupçon d'un caractère flegmatique. Lorſque l'homme vain prend cette attitude, elle n'eſt pas moins expreſſive, ni moins parlante. Une certaine inattention & incurie reſſemblent beaucoup à l'orgueil; & dans une pareille poſition, la poitrine & le corps ſe jettent davantage en avant; mais on n'y remarquera pas les pieds tournés un peu plus en-dedans, la direction droite de tout le corps, &

(1) Voyez Planche III, fig. 1.

la tête penchée ſur la poitrine (1). En général, on juge avec certitude d'un caractère moins d'après quelques traits iſolés, que par l'examen & la comparaiſon de tous les traits réunis. Enfin, la tête, qui, n'étant pas placée droite ſur le col, retombe ſur la poitrine (2), des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à ſon poids naturel, des yeux dont la prunelle eſt preſque cachée derrière la paupière, des genoux pliés en-dedans, un ventre avancé, des bras tombans dans les poches de l'habit, ou vacillans perpendiculairement le long du corps, & des pieds tournés en-dedans, offrent une attitude dont la ſignification eſt très-frappante (3). On ne peut méconnoître ici, au premier coup-d'œil, une ame molle & pareſſeuſe, qui n'eſt ſuſceptible d'aucune attention, ni d'aucun intérêt; qui n'eſt

(1) Voyez Planche III, fig. 2.

(2) Voyez *Plaſtique*, p. 73, *édit. allemande.* « Le col indique, à proprement parler, non les » facultés intellectuelles de l'homme, mais ſa manière de porter la tête & d'enviſager les événemens » de la vie: ici l'on voit une attitude noble, libre » & fière; là cette réſignation d'une victime ſans » énergie & prête à ſe laiſſer immoler ».

(3) Voyez Planche IV.

jamais bien éveillée, & qui ne poſſède pas même la foible énergie qu'il faut pour donner la tenſion néceſſaire aux muſcles, & pour faire que le corps ſe ſoutienne en portant convenablement ſes membres? Une attitude auſſi nulle, auſſi inanimée, ne peut appartenir qu'à l'extrême imbécillité, ou à la plus lâche pareſſe.

Je n'ai pas ſous la main les *Fragmens ſur la Phyſionomie* de Lavater; & quand même j'aurois ce livre, je le conſulterois très-rarement. Des idées étrangères, que je n'ai pas approfondies moi-même, pourroient aiſément troubler la ſérie des miennes. Si vous avez cet ouvrage, liſez, je vous prie, ce qui y eſt dit des attitudes. Cette matière ne peut y être omiſe, puiſque je me rappelle que cet auteur y traite même des conſéquences qu'on peut tirer de l'écriture des hommes pour connoître leur caractère, & qu'il en a fourni des preuves. La contenance en marchant ne peut pas y avoir été oubliée non plus. Ces points & quelques autres ſont les limites incertaines des deux arts; ils forment des bornes communes qui appartien-

nent auſſi-bien à la pantomime qu'à la phyſionomie.

Il faut que le comédien juge, d'après le caractère de ſon rôle, quelle attitude & quel maintien il doit choiſir pour les ſcènes plus tranquilles du ſimple dialogue. Les règles les mieux déterminées & la vue des galeries les plus riches en tableaux ne peuvent le diſpenſer d'y réfléchir lui-même; car le choix & l'application des attitudes lui appartiendront toujours excluſivement, & la variété infinie de la nature ne permet d'ailleurs pas d'épuiſer cette matière. Je dois cependant ajouter encore une remarque au ſujet du changement de la ſituation tranquille lors du paſſage à l'activité. Un homme dans l'état de repos, invité ou excité par quelque choſe à déployer ſon activité extérieure, trahira déja, avant que celle-ci ne ſe manifeſte, ſon intention ſur la manière de la développer : il ménagera, pour ainſi dire, chaque tems ſéparé de ce développement progreſſif juſqu'à la fin; il tiendra les mains, les bras, les pieds, enfin le corps entier prêts à obéir au premier ſignal de l'ame. L'attitude la plus non-

chalante & la plus éloignée de l'activité eſt pour le corps aſſis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras entrelacés dans le ſein, de jetter un genou ſur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croiſant les jambes (1). Ainſi, le dernier tems de l'attitude tranquille, & qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, eſt de redreſſer le corps, dirigé vers l'objet qui nous intéreſſe, de placer dans une poſition plus droite les pieds ſéparés & affermis ſur la terre, de porter les mains également ſéparées ſur les genoux, & de diſpoſer, par ces préparatifs, le corps à ſe lever & à entrer ſur le champ en action (2). Si le motif de l'action ſe développe ſucceſſivement, les préparatifs ſuivront la même progreſſion; par exemple, les jambes croiſées & les pieds retirés en arrière ſe porteront en avant, ſe ſépareront tout-à-fait & ſe mettront à leur place d'une manière ferme; le déploiement des bras viendra enſuite, &c.

(1) Voyez Planche V, fig. 1.
(2) Voyez Planche V, fig. 2.

Cela aura également lieu, lors même qu'aucun objet extérieur ne provoquera l'activité, quand il s'agira seulement de conſidérer attentivement, & de reconnoître un pareil objet, ou lorſque des idées intéreſſantes viendront du dehors. On ſe tourne vers celui qui parle; on s'avance vers l'objet qui intéreſſe, en mettant plus ou moins le corps dans un état qui annonce la volonté & la diſpoſition d'entrer en action. L'ame paſſe, pour ainſi dire, de l'intérieur dans l'organe qui lui tranſmet des idées importantes; & conformément aux lois de la ſympathie ſecrette qui exiſte entre les facultés, toutes les forces extérieures ſont réveillées à la fois dans cet état. Les changemens qui ſe manifeſtent, lorſque l'ame cherche moins à ſaiſir un objet qu'à en jouir, ou lorſque la communication des idées met les puiſſances intérieures & intellectuelles plus en mouvement que les facultés extérieures des ſens, pourront ſe reconnoître facilement d'après ce que je me propoſe de développer dans la lettre ſuivante.

LETTRE XI.

Vous avez raiſon de dire que dans quelques-uns de mes deſſins je me ſuis écarté des traits généraux, en m'attachant trop aux traits particuliers des nations & des claſſes particulières de la ſociété. Les mains fourrées dans les vêtemens ou cachées dans le ſein préſuppoſent déja un certain coſtume; de même que les pieds tournés en-dehors indiquent les premiers élémens de la danſe moderne. Mais je voulois du moins en offrir quelques eſquiſſes à votre imagination; & les tableaux, comme vous le ſavez, ne peuvent s'exécuter ni par des traits particuliers, ni par de ſimples lignes pour les yeux, ni par des mots pour l'imagination. C'eſt donc par les circonſtances que j'ai été entraîné dans cette faute, que vous voudrez bien, j'eſpère, me pardonner également à l'avenir. Il ſuffira qu'à travers des traits particuliers & accidentels on ne puiſſe pas méconnoître les traits caractériſtiques & généraux.

Nous venons de conſidérer l'homme que rien n'intéreſſe, dont rien encore ne provoque l'activité. Celui qui ſe trouve dans la ſituation oppoſée, occupe davantage ſon eſprit ou ſon cœur. L'expreſſion ſera ſenſible dans l'un & l'autre cas. Il péſe ſes actions & ſa poſition ; il examine quel parti eſt le meilleur à prendre ; il cherche les plus ſûrs moyens pour arriver à ſon but ; ſa mémoire lui retrace des ſituations ſemblables ; en un mot, il compare, diſcute & raiſonne. L'expreſſion ſera ici plus ou moins animée ſelon la cauſe qui aura développé l'activité. Lorſque le ſeul amour de la vérité, qui cherche avec tranquillité de nouvelles connoiſſances, développe l'activité de l'ame, ou lorſqu'un jeu agréable de l'imagination en eſt le but ; alors auſſi l'expreſſion ſera plus foible, plus modérée & plus froide, que lorſque la tête, travaillant pour les intérêts du cœur, doit prendre en conſidération, & péſer l'avantage de l'homme, ſon bonheur & ſon malheur en ce que les paſſions offrent ſous ce double aſpect à l'imagination allarmée. Quand Hamlet paroît dans

cette ſituation terrible & inſupportable pour lui, où il diſcute les raiſons pour & contre le ſuicide, il doit ſans doute y avoir une expreſſion différente de celle qu'offrira un froid moraliſte qui raiſonne ſur le même objet, non comme une affaire importante pour ſon propre cœur, mais comme un problême pour l'eſprit. Cependant l'amour de la vérité peut auſſi produire par lui-même un très-grand intérêt. Pythagore offrit aux Muſes une hécatombe lorſqu'il eut découvert la démonſtration de la propoſition géométrique qui porte encore ſon nom (1). Diodore Cronus mourut de chagrin pour n'avoir pu réſoudre ſur le champ les ſubtilités dialectiques de Stilpo. A la vérité, la honte d'avoir ſi mal ſoutenu ſa thèſe en préſence de Ptolémée Soter, & les railleries amères de ce roi peuvent y avoir beaucoup contribué. C'eſt également un problême à réſoudre, ſi la vanité

(1) Vitruve, *L. IX, c.* 2. Cicéron raconte autrement ce fait : *De Natura Deorum L. III, c.* 36. Il y fait ſemblant d'être ſceptique, mais ſans ſuccès. Voyez Gedike, *Hiſtoria phil. antiqu. p.* 49.

& l'ambition ne préſidèrent pas davantage que la ſatisfaction de l'eſprit à la joie que Pythagore montra d'avoir fait ſa découverte ; car de tout tems les philoſophes formèrent un petit peuple dominé par la vanité & bouffi d'orgueil ; quelques-uns même ont eu aſſez de franchiſe pour trahir le ſecret de leurs confrères.

La réflexion & le raiſonnement qui ont lieu au théâtre, partent preſque toujours des ſentimens du cœur & des paſſions ; & celles-ci doivent indiquer à l'acteur l'intonation & l'accent, ainſi que le jeu en général. C'eſt d'elles que le geſte reçoit ſes modifications plus particulières, le degré déterminé de chaleur, les tranſitions & les repos plus ou moins marqués : ces nuances déterminées devant être puiſées dans les propriétés particulières de chaque paſſion, que je me propoſe de traiter par la ſuite, je me bornerai ſeulement ici au général, en conſidérant le penſeur que je mets en ſcène, comme un penſeur froid & philoſophe, qui ne prend

(1) Diogène Laërce, *L. II, Segm. III, p.* 112.

aucun intérêt particulier aux objets dont ſon eſprit eſt occupé. Comme il eſt impoſſible d'épuiſer toutes les expreſſions que le développement de l'activité intérieure préſente, je me reſtreindrai à quelques obſervations, qui pourront ſervir de modèle à nombre d'autres de ce genre.

C'eſt principalement contre la règle de l'analogie, obſervée preſque partout dans la nature, que les acteurs pèchent le plus ſouvent dans les ſcènes de raiſonnement, & parconſéquent dans les monologues. Salluſte (1) met au nombre des traits caractériſtiques de Catilina, ſa marche tantôt précipitée, tantôt lente; & il attribue cette irrégularité à l'inquiétude de ſa conſcience ſouillée par tant d'infamies, mais ſurtout par l'aſſaſſinat le plus abominable. Je n'ai rien à objecter contre cette explication; cependant, à mon avis, il ſe pourroit également que les grands

(1) Bell. Catilin. C. XV. — *Animus impurus, Diis hominibusque infeſtus, neque vigiliis, neque quietibus ſedari poterat: ita conſcientia mentem excitam vexabat. Igitur color ei exſanguis, fœdi oculi,* CITUS MODO, MODO TARDUS INCESSUS, &c.

& périlleux projets que Catilina méditoit contre ſa patrie euſſent produit ces phénomènes. --- Lorſque l'homme développe ſes idées avec facilité & ſans obſtacle, ſa marche eſt plus libre, plus rapide, & continue davantage dans une direction uniforme. Quand la ſérie des idées ſe préſente difficilement, ſon pas devient plus lent, plus embarraſſé; & lorſqu'enfin un doute important s'élève ſoudain dans ſon eſprit, ſa marche eſt alors entièrement interrompue, & l'homme s'arrête tout court. Dans les ſituations où l'ame héſite entre des idées diſparates, & trouve par-tout des obſtacles & des difficultés; lorſqu'elle ne pourſuit chaque ſuite d'idées que juſqu'à un certain point, en paſſant rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt, alors la marche irrégulière, ſans uniformité, ſans direction déterminée, ſe coupe & ſe croiſe en tout ſens. Delà cette démarche incertaine dans toutes les affections & paſſions de l'ame, où le doute & l'incertitude entre différentes idées ont lieu; mais ſur-tout dans cette terreur qui intérieurement agite & tourmente la conſcience, qui

cherche inutilement les moyens de s'en délivrer.

Le jeu des mains eſt modifié de la même manière que la marche : il eſt libre, ſans gêne, aiſé & facile, lorſque les idées ſe développent ſans peine, & que l'une naît ſans difficulté de l'autre ; il eſt inquiet, irrégulier, les mains s'agitent en tout ſens & ſe meuvent ſans deſſein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête ; les bras s'entrelacent & ſe déploient, ſuivant que la penſée eſt arrêtée dans ſa marche ou pouſſée vers toutes ſortes de routes étrangères & incertaines. Du moment qu'une difficulté ou un obſtacle ſe préſente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue ſe replie ſur elle-même & ſe rapproche de la poitrine, ou les bras ſe croiſent l'un ſur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil, qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la penſée étoit régulière & ſe développoit avec facilité, ou qui erroit d'un angle à l'autre lorſque l'ame s'égaroit d'idée en idée, regarde, dans cette nouvelle ſituation, fixement devant lui, & la tête ſe jette en arrière ou

tombe sur la poitrine, jusqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, l'activité suspendue reprenne sa première marche (1).

Afin de sentir l'analogie des gestes avec plus de clarté, représentez-vous le vieux *Philto* ou *Stalero* plongé dans la réflexion, lorsqu'ils cherchent ensemble un moyen de parvenir à leur but. Ils voudroient payer la dot de *Camille*, sans que son prodigue frère pût s'appercevoir de la richesse du coffre-fort du père. La chose est difficile à arranger; ils cherchent pendant quelque tems, croient avoir trouvé un bon expédient & l'abandonnent sur le champ (2). Supposons que le vieux Philto, en poursuivant sa première idée, ait laissé tomber la tête sur la poitrine en fixant la terre & reposant le corps sur la jambe gauche, la droite portée en avant; il y a tout à parier qu'à la seconde pensée il aura changé de position. Peut-être mettra-il alors les mains sur les han-

(1) Voyez Planche VI, fig. 1.
(2) Dans *Le Trésor*, Comédie de Lessing, *Act. III.*

ches,

ches, ou bien il levera la tête en regardant le ciel, comme s'il vouloit chercher là haut, ce qu'il n'a pu trouver ici bas; ou il prendra enfin une attitude tout-à-fait oppoſée, en plaçant ſur le dos une main dans l'autre, en jettant en arrière la tête penchée d'abord, en retirant le pied gauche & en s'appuyant ſur la jambe droite (1). Vous devez avoir remarqué ces changemens d'attitude & d'autres ſemblables, lorſqu'on cherche à ſe rappeller le nom de quelqu'un. Le corps ne garde jamais la même poſition, quand les idées changent d'objets; de ſorte que ſi la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle ſe portera enſuite vers la gauche. Cependant il ſe pourroit que dans ces geſtes analogues il ſe mêlât déja quelque deſſein. Celui qui veut donner un autre cours à ſes idées, fait très-bien de changer auſſi les impreſſions extérieures auxquelles il n'a déja que trop conformé ſes idées. D'autres objets, d'autres penſées! Certain ſavant étoit dans l'uſage de ſe ſauver

(1) Voyez Planche VI, fig. 2.

avec ſon pupitre dans un autre coin de ſon cabinet du moment que le travail ne lui réuſſiſſoit pas dans le premier où il s'étoit d'abord établi.

Vous vous reſſouvenez ſans doute que je vous ai donné une double raiſon du geſte analogue : la première eſt dans l'influence ſecrette & réciproque des idées claires & obſcures ; la ſeconde dans la tendance de l'ame, de rapporter ſes idées intellectuelles aux matérielles, de les métamorphoſer, pour ainſi dire, en celles-ci, ou moins de les y enchaîner ; &, ſuivant l'inſtinct qui en eſt la ſuite, d'imiter par des modifications corporelles & figurées leurs propres effets intellectuels. Cet inſtinct eſt par-tout reconnoiſſable. Lorſqu'Hamlet a découvert les raiſons qui rendent le ſuicide une démarche ſi criminelle (1), il s'écrie : « Ah, » voilà le nœud! » & au même inſtant il met l'index en avant, comme ſi au dehors il avoit trouvé, par la fineſſe de la vue, ce que néanmoins ſa pénétration intérieure ſeule lui a fait dé-

(1) *Acte III, Scène I.*

couvrir (1). Lorſque le roi Lear (2) ſe reſſouvient de l'indigne traitement de ſes filles, qui, pendant une nuit orageuſe, ont expoſé ſes cheveux blancs aux injures du tems, & qu'enſuite il s'écrie tout d'un coup : « Ah ! c'eſt-là le » chemin qui conduit au délire ! évi- » tons-le ! » Il n'exiſte véritablement aucun objet extérieur dont ce malheureux prince doive détourner les regards avec effroi ; & cependant il ſe tourne du côté oppoſé à celui vers lequel il étoit d'abord placé, en cherchant, pour ainſi dire, à repouſſer avec ſa main renverſée ce cruel & douloureux ſouvenir (3). Lorſqu'*Albert* (4), révolté, dit dans ſa ſcène avec *Thoringer* : « Ah, maudit fantôme ! » votre honneur, vos devoirs de » prince ! » Après cette expreſſion violente : « Ah ! maudit fantôme ! » il doit, en faiſant de côté un mouvement de colère, jetter, pour ainſi dire, aux pieds du vénérable vieillard avec la main ouverte les idées dont le mépriſable

(1) Voyez Planche VII, fig. 1.
(2) *Acte III, Scène 4.*
(3) Voyez la Planche VII, fig. 2.
(4) *Agnès Bernauer*, Tragédie allemande, *Acte III, ſcene 4.*

néant lui paroît ſi clairement démontré (1). Mais vous ſerez vous-même à portée de faire ſouvent de pareilles obſervations. Des idées déſagréables & importunes, que la bouche rejette avec un *non* répété, ſont en quelque ſorte repouſſées par la main agitée rapidement de côté & d'autre, comme ſi l'on vouloit chaſſer un inſecte incommode qui revient à la charge avec importunité, &c.

Par un ſemblable jeu de l'imagination, l'ame, lors de ſa contemplation intuitive & de l'emploi de ſon oreille intérieure, (j'appellerai ainſi cette ſituation) ſubſtitue ces mouvemens motivés ou faits à deſſein, qui ne lui ſervent réellement que lorſqu'il s'agit d'objets extérieurs & viſibles, ou de tons que l'organe de l'ouie veut ſaiſir avec préciſion. Lorſque des idées plus fines & plus importantes s'offrent dans le cours de l'examen, le regard acquiert de la vivacité, les ſourcils ſont attirés vers les angles du nez; de ſorte que le front ſe couvre de plis, & que l'œil, qui ſe rétrécit afin de mieux concentrer les rayons viſuels, eſt

(1) Voyez la Planche VIII.

repouſſé dans une ombre plus profonde (1); de même que lorſqu'on veut examiner un objet d'une grande fineſſe ou placé à une certaine diſtance. L'index ſe porte ſur les lèvres fermées, comme ſi l'on craignoit que le bavardage des idées moins eſſentielles ne troublât l'examen des plus importantes. Le geſte répond parfaitement à ce, « *Paix! Attend* »! que ſouvent dans le monologue les lèvres prononcent également lorſqu'on rencontre un objet ou un doute important. Souvent auſſi l'index eſt placé entre les ſourcils ſur les plis du front, comme ſi le point où l'attention doit ſe porter pouvoit être indiqué ou aſſujetti. — Cette pantomime, qui vient réellement au ſecours de la penſée, du ſouvenir & de l'examen intérieur, conſiſte à boucher, pour ainſi dire, les ſens, en couvrant les yeux, en voilant le viſage des

(1) Un œil enfoncé dans l'orbite, dit Ariſtote, eſt celui qui voit le mieux : *Hiſtoire animal. L. I, Cap.* 10. Οἱ ὀφθαλμοὶ — ἢ ἐκτὸς σφόδρα, ἢ ἐντὸς, ἢ μέσως τούτων οἱ δ' ἐντὸς μάλιστα ἐγκυπτόντων ἐπὶ πάντες ζῶα. Pline l'a copié ſans en être certain ; & Hardouin y a ajouté en note : *Cauſa in promptu eſt : quia ſpecies inferiores perferuntur ſub umbracula, neque aëris motu diſſipantur. Ad Lib. XI, c.* 53. 3.

deux mains ; car les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux, qu'elles ne ſont pas troublées par les impreſſions extérieures des ſens. Par cette raiſon, l'amour, la triſteſſe & le chagrin, ainſi que toutes les paſſions réfléchies, aiment le ſilence & l'obſcurité des bois. Le hibou eſt l'attribut de la déeſſe de la ſageſſe, parce qu'habitant les déſerts, il veille au milieu de la nuit.

D'autres mines qui accompagnent la réflexion, comme, par exemple, le regard chagrin ou ſerein, ſuivant que ſa marche eſt arrêtée ou libre ; les mouvemens avec leſquels la main ſemble venir au ſecours de la tête, lorſque, trop fortement occupée, elle eſt fatiguée par le ſang qui s'y porte en abondance, &c. : toutes ces mines ſont moins importantes, & des détails à cet égard ſeroient ſuperflus. D'ailleurs je ne vous ai promis que des fragmens, de légers eſſais. Je ne dis rien non plus de la curioſité avec laquelle nous cherchons extérieurement les objets dont l'examen peut ajouter à la ſomme de nos idées : les phénomènes de cette affection vous deviendront ſenſibles, par

ce que je dirai en général des desirs dirigés au dehors. Vous m'engagez à m'occuper enfin de l'expression de ce qu'on appelle *affections* ; & en effet il est tems de traiter cette branche, qui est la plus importante de la pantomime ; mais il se pourroit bien que je fusse déja au milieu de la carrière. Comme j'ignore quand je pourrai revenir sur cette matière, je vous envoie en attendant un livret (1) qui par hasard m'est tombé entre les mains : s'il ne vous offre pas de grandes instructions, il servira du moins à vous amuser quelques instans. K.

(1) *A Lecture on Mimicry. London 1777.* — La suite de ces Lettres se trouvera dans le *Tome suivant de ce Recueil. Note du Traducteur.*

Fin du Tome troisième.

TABLE

DES MATIÈRES

Contenues dans ce Volume.

Des Epoques de l'Art chez les anciens, indiquées par Pline ; par M. C. G. Heyne. page 1

Des Auteurs dont Pline s'eſt ſervi dans ſon Hiſtoire de l'Art ; par M. Heyne. 101

De la Réſonnance des Corps Sonores ; par M. l'Abbé Dominique Teſta. 167

De l'Influence des Belles-Lettres ſur les Hautes-Sciences ; par M. J. G. Herder. 205

Réflexions ſur les Songes ; par M. Beattie. 236

Diſcours ſur ce paſſage d'Horace : *Nec quarta loqui perſona laboret* ; par M. l'Abbé Q. Viſconti. 289

Idées ſur le Geſte & l'Action théâtrale ; par M. J. J. Engel.

Lettre I. Introduction. Jugement de Leſſing ſur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine, intitulé : *Le Comédien.* Son projet d'un ouvrage ſur l'éloquence du geſte. Quelques traits caractériſtiques qui le diſtinguent comme auteur. p. 320

Lettre II. Utilité d'une théorie de l'Art du Geſte & de l'Action théâtrale. Inſuffiſance de la ſenſibilité ſeule. Réfutation de l'objection : que tout ce qui eſt fait d'après des règles doit être peiné & froid. Mérite particulier de la théorie de l'Art du Geſte & de l'Action Théâtrale. 331

Lettre III. Poſſibilité de la théorie de l'Art du Geſte & de l'Action Théâtrale. On peut embraſſer toutes les eſpèces de ſentimens à exprimer, quoiqu'on n'en puiſſe pas ſaiſir les objets. Diverſité d'expreſſions relativement aux différens peuples, aux différens états de la ſociété, &c. 339

Lettre IV. Caractère général propre à toutes ces différentes eſpèces d'expreſſions. La théorie de l'Art du Geſte & de l'Action Théâtrale doit s'y borner. 346

Lettre V. Diſtinction à obſerver entre les modifications du corps purement mécaniques, & celles qui dépendent de l'action de l'ame. Règles pour les premières. Diviſion des dernières en celles qui ont un ſens plus général & plus indéterminé, & en d'autres dont le ſens eſt fixé d'une manière plus particulière. Règles pour celles de la première diviſion. page 356

Lettre VI. De l'idée qu'on attache au mot Geſte. Diviſion préliminaire des Geſtes en pittoreſques & expreſſifs. Parties du corps qui ſervent au Geſte. Difficulté de décrire les Geſtes, à cauſe de la pauvreté des langues. 369

Lettre VII. Deux points de vue ſous leſquels on peut enviſager le jeu du Geſte, c'eſt-à-dire, Vérité & Beauté. Les recherches contenues dans cette lettre ſe bornent à la Vérité. 382

Lettre VIII. Explication des mots : Peinture & Expreſſion. Qu'eſt-ce qu'on peut peindre par le Geſte. La cauſe du Geſte pittoreſque eſt, ou la vivacité de la repréſentation qu'on s'en forme, ou le deſir de la réveiller

en autrui. Sur l'emploi fréquent du jeu figuré ou métaphorique. p. 388
Lettre IX. Diviſion des Geſtes expreſſifs en motivés ou faits à deſſein, analogues & phyſiologiques. Sous-diviſion de ces derniers en ceux qui peuvent être imités à volonté & ceux qu'on ne peut pas imiter. Unique moyen de produire ces derniers. 403
Lettre X. Expreſſion de l'inaction & du repos. Différences de cette expreſſion & leurs cauſes. Remarque préliminaire ſur le paſſage inſenſible du repos à l'action. 413
Lettre XI. Expreſſion des opérations de l'eſprit. De ce qui eſt analogue dans cette expreſſion, & de ce qui y eſt figuré. 425

Fin de la Table des Matières.

627800

ERRATA.

PAGE 9, *ligne* 13 : *lisez* accompagné.
Page 43, *ligne* 9 : *lisez* entendue.
Page 47, *note*, *ligne* 11 : *lisez ds.*
Page 51, *note*, *ligne* 3 : *lisez* formée.
Page 64, *ligne* 16 : *lisez* dans la vie.
Page 76, *note*, *ligne* 29 : *lisez* étoit.
Page 81, *ligne* 6 : *lisez* n'a fait pour aucun.
Page 84, *note* 2, *ligne première* : *lisez* Bayle n'a pas.
Page 85, *note* 1, *ligne* 4 : *lisez* extitere.
Page 108, *ligne* 2 : *lisez* L. Pilo.
Page 117, *note* 2, *ligne* 7 : *lisez* il en est fait mention.
Page 118, *ligne* 3 : *après* ici, *ajoutez* (1).
Page 139, *note* 2, *ligne* 3 : *lisez* Πολυγνωτος.
Page 140, *ligne* 9 : *lisez* des Gracches.
Page 156, *note*, *ligne* 3 : *lisez* λιθων.
Page 160, *note* 4, *ligne* 1 : *lisez* Λιβυκα.
Page 177, *ligne* 8 : *lisez* mentionnée plus haut.
Page 190, *ligne* 24 : *lisez* frappée.
Page 222, *ligne* 23, *lisez* l'une & les autres.
Page 289, *ligne* 1 : *lisez* supériorité.
Page 353, *ligne* 14 : *effacez* de.
Ibid. — *ligne* 19 : *lisez* établit.
Page 378, *note* 1, *ligne* 1 : *lisez* animæ.